

“भारत का नाट्य-निराण”

श्री जयशंकर 'प्रसाद' के नाट्य-साहित्य पर

विभिन्न दृष्टिकोणों सहित

मौलिक विरचित विवेचनात्मक ग्रन्थ

मूल्य ढाई रुपये

॥

॥—॥

॥॥

॥—॥

॥

१	भारतेन्दु वावू	पृष्ठ ७३ से १०८ तक
२	लक्ष्मीनारायण मिश्र	॥ १०९ से १६० तक
३	सेठ गोविन्ददास	॥ १६१ से १८४ तक

मुद्रक—

पं० दामोदरदास द्विवेदी

श्री मध्य भारत हिन्दी-साहित्य-समिति प्रेस, इन्दौर.

हिन्दी के तीन प्रमुख नाट्यकार

भारतेंदु बाबू का नाट्य-साहित्य

हिन्दी-साहित्य का प्रारम्भ ऐसे समय हुआ जब संस्कृत एवं प्राकृत का नाट्य-साहित्य उन्नति के शिखर पर पहुँच कर अवनति की ओर अग्रसर हो गया था। उसमें विद्वत्ता एवं विकृति ने स्थान कर लिया था। फिर उन रचनाओं के खेले जाने के की स्थिति एवं साधन प्रायः लुप्त हो चुके थे। मुस्लिम वाह्य आक्रमणों ने इस काल के लिये कोई क्षेत्र नहीं रहने दिया था। वह एक सक्रांति काल था। फलतः ग्यारहवीं शताब्दी से उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध तक कोई उल्लेखनीय नाटक-रचना हमें प्राप्त नहीं होती। हाँ, नाटक-नामक कतिपय कविता-नाटक जो महाकवि तुलसी कृत रामचरित-मानस एवं सूरदासजी के कृष्ण-वर्णन के आदर्श और अनुकरण पर लिखे गये अवश्य प्राप्त होते हैं।

वात यह थी कि ग्यारहवीं शताब्दी के पश्चात् भारत पराधीनता की वेडियों में अधिकाधिक जकड़ा गया। उसका न केवल राजनीतिक जीवन ही किन्तु सामाजिक और धार्मिक, गार्हस्थ्य और दैनिक जीवन भी सकटपूर्ण, आपत्तियों से विरा हुआ और युद्ध समन्वित हो गया। वह एक ऐसा अवस्था थी कि एक भारतीय उस समय सुख की स्वाँस नहीं ले सकता था। यद्यपि प्रारम्भ में एक अवधि के पश्चात् ही आक्रमण होते थे किन्तु उन आक्रमणों की रोक की तैयारी में, उनकी आरांका में ही भारत उस समय व्यस्त था। इसलिये उसके जीवन से उस समय

मनोरंजन की भावना प्रायः लुप्त हो गई थी। यह एक ऐसी भावना है जो नाट्य-साहित्य को जीवन देती रहती है; उसके विकास में, वृद्धि में सहायक हुआ करती है। अतएव जब यह भावना ही मर रही थी तब हिंदी-नाट्य-साहित्य किस प्रकार पनप सकता था फल-फूल सकता था ?

बाद में आवश्यकताओं और शासन की स्थिरता ने हिन्दी-साहित्य में विश्व-कवि सूर और तुलसी की अमर रचनाओं का प्रादुर्भाव किया। उनकी रचनाओं का न केवल हिन्दी साहित्य पर अपितु भारतीय साहित्य पर भी अभिष्ट और व्यापक प्रभाव पड़ा है। इनके पश्चात् का हिन्दी-साहित्य इन्हीं का आदर्श और अनुकरण है। इन्हीं के साहित्य की व्यापक मूलक, व्यक्तीकरण है। इन्हीं के भावों एवं भावनाओं का वितरण और ग्रहण है। इन्हींलिये भारतेन्दु चामु के पहिले जो हिन्दी की मौलिक नाट्य-रचनाएँ हुई हैं वे रामलीला और रासलीला के आधार पर और अनुकरण पर हुईं, क्योंकि सूर-तुलसी के इस व्यापक प्रभाव का फल यह पड़ा कि जब देश में शमशान-शान्ति के समान शान्ति हुई, कुछ स्थिरता और निश्चितता कुछ अंशों में आई, तब जनता की वही मृत मनोरंजन भावना पुनः जीवित हुई। फलतः कविता-नाट्य-रचनाएँ लिखी गईं। इनका आदर्श रामलीला और कृष्णलीलाएँ थीं। इनके लेखकों के नाटक भी छन्दोबद्ध होते थे। क्योंकि सूर और तुलसी की रचनाएँ ऐसे भाव-चित्र हैं और उनमें कथोपकथन के तत्व की इतनी प्रचुरता है कि यदि उन्हें कविता-नाटक की संज्ञा दी जाय तो कुछ अनुचित नहीं। 'प्रबोध-चन्द्रोदय', 'समयसार' आदि नाटक इसी कोटि में आते हैं। राजा लक्ष्मणसिंह के नाटक इस श्रेणी में नहीं आ सकते क्योंकि वे संस्कृत के अनुवाद हैं, मौलिक रचनाएँ नहीं। किंतु हिन्दी-नाट्य-साहित्य पर विचार करते समय उनके अनुवादों पर इस-लिये ध्यान जाता ही है कि उक्त राजा साहब नाटक की मूल भावना

को समझ सके थे। सूक्ष्म रूप से उनके मस्तिष्क में यह बात अवश्य रही होगी कि जो कविता-नाटक, रामलीला और कृष्णलीला के अनुकरण पर बने हैं वे वास्तव में नाटक नहीं हैं और हिंदी-साहित्य को अब 'कम्पनी महाराज' के शासन की स्थिरता में नाटको की मनोरंजन की आवश्यकता है और चूँकि वह हिन्दी नाट्य-साहित्य की प्रारम्भिक अवस्था थी जो प्रायः अनुवादों से ही शुरू होती है उन्होंने अनुवाद की ओर ही ध्यान दिया। प्रारम्भ में उत्तम रचनाओं के लिखने की क्षमता का अभाव भी प्रायः रहा ही करता है और उच्च कोटि की रचनाओं के पहिले जीवित अथवा मृत ऐसी रचनाएँ अवश्य रहती हैं जिनको देख कर, जिनके दोषों और गुणों का मानसिक विश्लेषण कर कोई महान् कलाकार अमर कृतिएँ देता है। इसलिये राजा लक्ष्मणसिंहजी के अनुवाद हिन्दी नाट्य-साहित्य की प्रारम्भिकावस्था सूचित करते हैं। उनका उद्देश्य नाटकानुवाद के साथ एक विशिष्ट भाषा का नमूना भी उपस्थित करने का था।

इस प्रकार जब भारतेन्दु बाबू ने नाटक-लेखन प्रारम्भ किया तब उनके सामने न कोई आदर्श था और न उदाहरण जिसको दृष्टि में रख वे आगे बढ़ सकते। इस समय तक भारतीय रंग-मंचों का भी सर्वथा अभाव था। जनता केवल 'यात्रा', 'कीर्तन', 'रामलीला', एवं 'रासलीला' आदि के ढंग पर नाटकीय प्रदर्शन प्राप्त करती और इन्हीं के अनुरूप अस्थायी रंग-मंच तैयार किये जाते थे और इन्हीं से उसे संतुष्ट होना पड़ता था। कवि 'देव' कृत 'देव-प्रपंच', 'माया-नाटक', नेवाज कृत 'सकुंतला', हृदयराम का 'हनुमन्नाटक' या ब्रजवासीदास कृत 'प्रबोधचन्द्रोदय' आदि नाटकों के साथ नाटक संबद्ध हैं किन्तु इनमें नाटकीय तत्वों का सर्वथा अभाव पाया जाता है। गिरिधरदास, भारतेन्दु बाबू के पिता, का लिखा हुआ 'नहुष-नाटक' जिसे स्वयं भारतेन्दु हिन्दी का

पहिला नाटक मानते हैं ब्रज-भाषा में है। हाँ, नाटक की श्रेणी में आने-वाले केवल राजा लक्ष्मणसिंह के 'अभिज्ञान शाकुन्तल' आदि अनुवाद-नाटक अवश्य थे किंतु इस प्रकार के नाटकों का प्रचलन, उनकी शैली का ग्रहण इस समय जब कि बंग-साहित्य पाश्चात्य ढंग की प्रणाली पर एक नवीन शैली को जन्म दे रहा था अश्रेयस्कर होता, आकस्मिक, और समय और जनता की रुचि के विरुद्ध होता। साथ ही कतिपय पारसी कम्पनियों ने पाश्चात्य ढंग, असाहित्यिकता, कुरुचि, एवं नाटकीय विकृति को ग्रहण कर लिया था। ऐसी परिस्थिति में प्राचीन प्रणाली पर— यद्यपि वह पर्याप्त, परिमार्जित, अनुभवित थी—नाटक लिखना कभी रुचि पर नहीं होता। दूसरी बात इन नाटकों की भाषा के संबन्ध में भी स्मरण रखने योग्य है। इनमें ब्रजभाषा के शब्दों का बाहुल्य है। राजा लक्ष्मणसिंह के नाटकों में भी ब्रजभाषा काव्योपयोगी अप्रचलित शब्द हैं और उर्दू अथवा उस समय की प्रचलित भाषा के शब्दों को जान बूझ कर दूर रखने की चेष्टा की गई है। इससे जहाँ भाषा मधुर और शुद्ध हिन्दी कहलाने योग्य हो सकी है वहाँ वह जनोपयोगी भाषा से, जिसकी नाटकों में विशेष आवश्यकता और उपयोगिता रहती है, दूर हो गई है। भारतेन्दु बाबू के आदर्श के यह विपरीत बात थी क्योंकि उनका उद्देश्य केवल नाटक लिखना ही नहीं था किन्तु अपने पूर्व के लेखकों—जैसे विरोधकर राजा शिवप्रसाद एवं राजा लक्ष्मणसिंह जो कि विरोधी स्कूलों के लेखक थे—की रचनाओं का परिमार्जन कर एक सर्वसम्मत प्रचलित भाषा का प्रादुर्भाव भी करना था। राजा शिवप्रसाद उर्दू मिश्रित, अरबी-फारसी शब्द बाहुल्य युक्त भाषा का प्रयोग करते और राजा लक्ष्मणसिंह अरबी-फारसी शब्द रहित शुद्ध भाषा का। इन दोनों प्रकार की भाषाओं के रूप ग्रहण करना संभव नहीं था यद्यपि वे साहित्यिक हो सकती थीं।

इसलिए जब भारतेन्दु बाबू पर एक नाटक-लेखक की दृष्टि से हम विचार करते हैं तब हमें उक्त परिस्थिति एवं उनके उद्देश्य को नहीं भूल जाना चाहिए। भारतेन्दु बाबू तो उस समय के हिन्दी-नाट्य-साहित्य के समस्त आदर्श और उदाहरण रख रहे थे जिसका अनुकरण, वृद्धि, विकास करना एवं पूर्ण कलात्मक रूप देना उनके तत्कालीन अन्य लेखकों एवं बाद में होनेवाले लेखकों का काम था। उनका उद्देश्य नाटक-लेखन के अतिरिक्त प्रहसन, गीतिरूपक, नाट्यरासक आदि नाटक प्रकारों के उदाहरण सामने रखने का भी था जिसका अनुकरण उनके बाद के लेखक करें। ऐसी अस्पष्ट भावना अन्वय उनमें थी। इसीलिए विभिन्न प्रकार की नाट्यरचनाएँ उन्होंने लिखी और प्रारम्भ में अनुवाद कीं। जब संस्कृत नाटकों के अनुवाद से भी उनको अपनी इच्छा पूर्ति होते दिखाई नहीं दी तो उन्होंने जहाँ से और जैसे हो सका हिन्दी-नाट्य-साहित्य की पूर्ति करना प्रारम्भ कर दिया, क्योंकि इस लेखक को, इस सर्वतोमुखी प्रतिभा संपन्न लेखक को जिसके रोम-रोम में भारत और हिन्दी-साहित्य समाया हुआ था इसके अतिरिक्त और कोई उपाय नहीं था। वह अपने छोटे से जीवन में हिन्दी-साहित्य को इतना संपन्न कर देना चाहता था कि वह बंग-साहित्य और पाश्चात्य-साहित्य के समकक्ष शीघ्र हो सके और यदि उसी के समान प्रतिभाशाली कुछ लेखक और हुए होते तो अवश्य उसके बाद शीघ्र ही हिन्दी-साहित्य भी रक न रह जाता। जिन अभावों के लिए हमें दुःख होता है उनकी पूर्ति बहुत पहिले हो गई होती। इस महान् लेखक ने न केवल नाटक लिखे, अपितु निबंध लिखे, कविता लिखी, इतिहास लिखा, ऐतिहासिक खोज की और उसके वश रहते क्या नहीं किया? इसीलिए भारतेन्दु के अल्पकालीन नन्हें जीवन पर जब हम

ध्यान देते हैं तब उनकी रचनाओं में पायेजानेवाले समस्त दोष हमारी दृष्टि से ओझल हो जाते हैं और उसके समस्त सहसा हमारा भस्मक नत हो जाता है ।

भारतेंदु बाबू की नाट्य रचनाओं पर विचार करते हुए उनकी रचनाओं में हम शास्त्रीय दोषों को देखकर चौंके नहीं । सत्कार के शुरु से यही चला आ रहा है कि प्रथम रचनाओं की सृष्टि होती है, क्रमशः उन्नति होती रहती है और उनके पश्चात् उन्हीं के गुण-दोषों को देखकर अनुभव कर कतिपय सर्व सम्मत नियमों को जो मानव-प्रकृति और मस्तिष्क के अनुकूल हो, देश काल का जिनमें व्याघात पैदा न हो सके, निर्माण किया जाता है । फिर हिन्दी साहित्य में तो नाट्य-रचनाएँ ही नहीं थीं, शास्त्रीय विवेचन और नियम कहाँ से आते ? रगमच ही न थे, फिर प्रत्येक अनुभव किस प्रकार प्राप्त किया जा सकता था ? सस्कृत-वंग अथवा आंग्ल भाषा के साहित्यों की ओर लक्ष्य कर हम उनकी रचनाओं में दोषों का प्रादुर्भाव करें यह उचित प्रतीत नहीं होता । सत्कार की प्रारम्भिक अवस्था में जैसा मैं पहिले लिख चुका हूँ और जब कि नाट्य रचनाओं को साहित्यिक रूप भी प्राप्त नहीं हुआ था तब तो लोग रात-रात भर एक-एक दो-दो दिन की ही घटनाओं को देखा करते और संतुष्ट तथा प्रसन्न हुआ करते थे । आज भा गाँवों में ग्राम्यबन्धु साधारण सी घटनाओं के प्रदर्शन, अत्यन्त साधारण मनोरजन (हम नागरिकों की दृष्टियों से यदि विचार किया जाय) के लिये गाते-गाते, अत्यन्त साधारण नाटकीय प्रदर्शन करते-करते रात-रात भर बिता देते हैं । उनके सामने ही पात्र वेप-भूषा सजते उसे भी ग्राह्य समझ लेते हैं । बालकों में भी यही प्रवृत्ति प्रायः देखी जाती है । यह बाल-प्रवृत्ति के नाम से साहित्य में पुकारी जानी चाहिये और उस समय के उनके द्वारा ही नवोदय साहित्य में यदि इस प्रकार बाल-प्रवृत्ति दिखाई दे तो वह दोष

नहीं प्रत्युत विकास की एक प्रारम्भिक अवस्था मानी जानी चाहिये । यह अवस्था है कि भारतेन्दु बाबू ने नाटकों पर निबंध भी लिखा अथवा लिखवाया है; किंतु यह भी प्रसिद्ध है कि वह निबंध उनका लिखा हुआ नहीं है । जैसे वे नाटक लिखकर पथ प्रदर्शन करना चाहते थे और नमूने की रचनाएँ उपस्थित करने का ध्येय रखते थे उसी भाँति किसी काशी के पंडित से ऐसी जन श्रुति है उन्होंने वह निबंध इसलिये लिवाया था कि हिन्दी के नाटक लेखकों के समस्त कतिपय शास्त्रीय नियम भी हों ताकि भविष्य में उनका उपयोग कर वे हिंदी साहित्य को अधिक पुष्ट कर सकें ।

भारतेन्दु के पश्चात् प्रायः प्रत्येक लेखक ने नाटक-लेखन की चेष्टा की । लाला सीताराम ने अनुवाद करने का असफल प्रयत्न किया, किंतु हिंदी साहित्य में उनके पश्चात् एक ऐसा खाई दिखाई देती है जो यह प्रकट करती है कि उनके पश्चात् कुछ अनुकरण एवं तत्कालीन अंशों में पं बदरीनाथ भट्ट को एक कतिपय स्फुट लेखक साहित्य रचनाओं को छोड़कर 'प्रसाद' तक कोई समर्थ और सफल नाटक लेखक नहीं हुआ जिससे हिंदी नाट्य-साहित्य गौरवान्वित हो सकता । उनके पश्चात् तो विकास के स्थान पर हास होना प्रारंभ हो गया । इसीलिये हिंदी नाट्य-साहित्य का विकास बड़े ही अस्वाभाविक वेदंगे तौर पर हुआ । उसमें विकास की न तो एक धारा मिलती है और न व्यवस्थित क्रम ही । आगे पं० बदरीनाथ भट्ट भी इसीलिये नाट्य-साहित्य की ओर अग्रसर होकर भी उसकी उन्नति न कर सके, विकास के आगे के सोपान पर न पहुँच सके और कपनियों के नाटकों का अनुकरण कर केवल एक नन्ही सी परिमार्जित रुचि का दिग्दर्शन करा सके । नाटक लिखने ही के लिये नाटक लिख सके और कला का उज्ज्वल रूप, प्रकट न कर सके । इसीलिये

‘प्रसाद’ सा महान कलाकार भी दृश्य-काव्य की सृष्टि करने जाकर श्रव्य-काव्य की ओर अग्रसर हो गया और ऐसी रचनाएँ हिंदी साहित्य को दे गया जिनका अनुकरण एक समय तक विकास का विरोधी हुआ। उसका अपना और विशिष्ट स्थान अवश्य रहेगा किंतु उसके आदर्श और अनुकरण पर नाटको की सृष्टि कम हुई और होगी।

भावों के प्रकाशन के लिये भाषा का समता शाली होना भी आवश्यक है। जब तक भाषा में बल नहीं आता, भाव प्रकाशन का सामर्थ्य पैदा नहीं होता, तब तक कला की चरमाभिव्यक्ति, भारतेंदु बाबू के द्रोपों मनोदशा का यथार्थ चित्रण, आंतरिक, हृदय गत का विवेचन एवं विशिष्टनाथों को विश्लेषण, मानवी भावों का निराकरण स्पष्टीकरण और प्रकटीकरण प्रायः असंभव रहता है। उदाहरणवत् श्रद्धेय द्विवेदी जी की रचनाओं पर विचार कीजिये। उनकी कविता, निबंधों एवं भाष्य प्रकारान को देखिये और उनकी तुलना आज की उन्हीं बातों से कीलिये तो स्पष्ट पता लगेगा कि उनमें कितना अंतर है। किंतु द्विवेदी जी ने कितना किस रूप में और किस समय किया, और उनके पहिले की अवस्था का जब हम विचार करते हैं तो हमें उनका महत्व विदित होता है। यही बात भारतेंदु बाबू के बारे में भी कही जा सकती है। कला की चरमाभिव्यक्ति उनमें नहीं मिलती। बाल गिज्ञा और मनोरजन की प्रवृत्तिएँ ही उनकी रचनाओं में मिलती हैं जो कि स्वाभाविक हैं। टेक्निक की दृष्टि से प्राचीन अथवा आधुनिक—उनमें कई त्रुटिएँ मिलती हैं इसलिए हम यह नहीं कह सकते कि संस्कृत में इन विषय पर पर्याप्त सामग्री थी, पर्याप्त साहित्य या अथवा पाठ्य प्रणालिएँ उन्नत हो गई थी और उनमें प्रौढ़, विकसित और कलात्मक साहित्य था और इसीलिये भारतेंदु दोषी है। इन प्रणालियों से, नियमों

से अनभिज्ञ ठहरावें । अन्य भाषाओं में साहित्य और शास्त्रीय नियमों के होते हुए भी स्वभाषा में उनका उपयोग और सामंजस्य सहसा और शीघ्र हो जाना संभव नहीं होता । यदि कोई लेखक करना चाहे तो उसका उस समय का प्रयत्न बेकार सा सिद्ध होता है जिसे कहीं से प्रोत्साहन प्राप्त नहीं होता । इनका सर्वथा ग्रहण एकदम नहीं किया जा सकता । यदि ऐसा हो सके तो विकास जिसे हम कहते हैं उसका अस्तित्व ही मिट जावे । अतएव इन सब त्रुटियों पर केवल इसीलिये विचार नहीं किया जा सकता चूँकि उस समय आंग्ल अथवा बंग-साहित्य काफी उन्नत हो चुका था । यदि आंग्ल तथा बंग-साहित्य उन्नत हो चुका था तो उनके पाठकों के विचार-स्तर भी काफी ऊँचे उठ चुके थे । उस समय हिंदी में तो पाठकों की ही कमी थी । हाँ, उनमें नवीन साहित्य के प्रचार के कारण वृद्धि अवश्य हो रही थी । इसलिये हमें भारतेंदु के नाट्य-साहित्य का विश्लेषण करते समय उनमें पाई जानेवाली प्रवृत्तिएँ ही देखना चाहिये और यह कि वे किननी स्वाभाविक, सामयिक और विकासानुगामी हैं ।

बालकों में स्वभावतः ही यह देखा जाता है कि वे साधारण, निर्गुण-कोटि की बातों से ही अधिक प्रसन्न होते हैं । उन्हें साधारण मनोरंजन और खिलवाड़ की ही आवश्यकता होती है । विशेषकर ऐसे मनोरंजन और अनुकरण अथवा नकल की बातों को जिन्हें वे संसार में पाते हैं, जब वे अभिनय में देखते हैं तो प्रसन्न हो उठते हैं । संसार के आद्य-काल से साहित्य की यही वास्तविकता रही है और किसी भी साहित्य में यह देखी जा सकती है । साहित्य की यही वास्तविकता हमें भारतेंदु बाबू में भी प्राप्त होती है । धीरे-धीरे जैसे बालक बड़ा होता

जाता है उसमें शिक्षात्मक प्रवृत्ति जाग्रत होती जाती है। उसी प्रकार साहित्य में भी शिक्षात्मक प्रवृत्ति पाई जाती है। साहित्य की इस अवस्था में कलात्मक प्रवृत्ति, अलक्षित, अस्पष्ट होती है; विद्यमान वह अवरय रहती है। इसीलिए भारतेन्दु बाबू के नाट्य-साहित्य में याल-मनोरंजन एवं शिक्षा की प्रवृत्तिएँ ही पाई जाती हैं। कलात्मक प्रवृत्ति अलक्षित और अस्पष्ट है। यह एक आश्चर्य की बात है कि हिन्दी नाट्य साहित्य के आदि प्रवर्तक होते हुए भी कलात्मक प्रवृत्ति उनमें इतनी अधिक पाई जाती है। कदाचित् इसका कारण, श्रेय उनकी प्रतिभा और संस्कृत एवं बंग-साहित्य के अनुशीलन को है।

फिली भी साहित्य के प्रारंभ में एक बात धौर देखी जाती है और वह यह है कि उसके प्रवर्तक इस समय वाह्यरूप का ही चित्रण करते हैं या कर सकते हैं। भारतेन्दुजी ने भी यही किया है। इसका होना सर्वथा स्वाभाविक है, दोष नहीं।

भारतेन्दु बाबू में इन्हीं प्रवृत्तियों के समान स्वचिचार-प्रकाशन की प्रवृत्ति भी पाई जाती है।

‘वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति’ में इन्हीं प्रारंभिक प्रवृत्तियों का दिग्दर्शन होता है। इसमें स्थान स्थान पर संस्कृत श्लोकों की भरमार है जो हिंसा के समर्थन में दिये गये हैं। ये वैदिकी हिंसा हिंसा नाटकीय दृष्टि से अशोचक हैं। इसमें प्रयुक्त तो न भवति हुए हैं मनोरंजन एवं विनोद की सामग्री के लिए किन्तु वे नाट्य-वस्तु की रस-संचरण-शक्ति के वेग को कम करनेवाले हैं। उनसे, कथोपकथन से, थोड़ा-सा विनोद तो होता है किन्तु है वे बड़े शिथिल। रस-परिपाक हो ही नहीं पाता है।

माँस-भक्षण सदृश विषय उठाकर यद्यपि विनोद की सामग्री अवश्य प्रस्तुत की गई है किन्तु वह बड़ी ही अध्यापक और निम्न-कोटि की है

जिसमें सुधारक प्रवृत्ति दिखाई देती है। कलात्मकता का हास पाया जाता है। विनोद और मनोरंजन भी आत्मेपात्मक हो गया है जो सबको ही अरुचिकर होगा। किसी एकादि घटना से प्रभावित होकर ही भारतेन्दु बाबू ने इस रचना के द्वारा अपने विचार प्रकट किये हैं। इसमें साम्प्रदायिकता की गंध-सी आती है। मत-मतान्तर के झगड़ों को उठा कर वही विवादात्मक वस्तु प्रस्तुत की गई है जिसमें आर्यसामाजिक खंडन-मंडन-प्रणाली को प्रश्रय मिलता है। माँस भक्षण के परचाय मद्यपान का प्रसंग भी उसी जगह वाद में उठाया गया है। विनोदी ढंग पर इसका भी समर्थन किया गया है। उस समय यह बात अवश्य थी कि जन-समूह माँस भक्षण और मद्यपान निषेध को धृष्टा की दृष्टि से देखता था। वह ऐसे साहित्य से मनोरंजन प्राप्त करता था। इसीलिए जनता की इस प्रवृत्ति का परिचय ज्यंग्य एवं विनोद के रूप में इस प्रहसन में पाया जाता है।

इसके सब पात्र हिंसा प्रेमी हैं और विकृत शास्त्रीय उद्धरणों द्वारा माँस-भक्षण और मद्यपान को धर्म की दृष्टि से उचित समझते हैं। धर्म की आड़ में उनका प्रयोग वर्ज्य नहीं मानते। पुरोहित सद्यः जिह्वा-लोलुपी केवल स्वार्थ-साधन के लिए ही उसका समर्थन करते और समझते-बुझते हुए भी उसे खाते हैं।

कथोपकथन ज्यंग्यात्मक होता हुआ भी साधारण है। हाँ यमपुरी का दृश्य दिखाकर कुछ रोचकता की जहाँ वृद्धि हुई है वहीं शिक्षात्मक प्रवृत्ति भी जागृत हो उठी है।

“भगतजी गढ़वा क्यों न भयो”, “हमने इस वास्ते पूछा कि आप वेदांती अर्थात् बिना दाँत के हैं सो भक्षण कैसे करते होंगे” आदि ऐसे कथन हैं जिनसे बालक अधिक प्रसन्न हो सकते हैं अथवा बाल-मस्तिष्क वाले प्रौढ़। यह छिछला हास्य है।

‘अन्धेर-नगरी’ में भी इसी बाल-वृत्ति एवं बाल-मनोरंजन का परि-
 पथ प्राप्त होता है किन्तु ‘अन्धेर-नगरी’ के लिये ‘बच्चों का खिलवाड़’
 कहना अधिक उपयुक्त होगा। यह रचना यद्यपि कई
 ‘अन्धेर-नगरी’ नाटकों के अनुवाद होने और लिखे जाने के बाद
 प्रकाशित हुई है किन्तु मेरी दृष्टि में यह उनकी प्राथ-
 मिक रचना है और उस अवस्था की जब वे छात्र रहे होंगे, क्योंकि क्या
 कथावस्तु, क्या शैली, क्या भाषा और क्या भाव-प्रकाशन सब ही दृष्टियों
 से यह निम्न कोटि की है। असम्भवताओं और अस्वाभाविकताओं
 से भरी हुई है। बालकों में प्रायः गम्भीरता का अभाव रहता और कोरी
 नकल की ओर ही अधिक झुकाव रहा करता है। आज भी बालक समु-
 चित पथ-प्रदर्शन के अभाव में भोंडी नकल या खिलवाड़ से भरे हुए
 अभिनय किया करते हैं जिनमें भाषा की ओर जरा भी ध्यान नहीं दिया
 जाता। केवल अनुकरण ही रहता है। यही बात इन दोनों नाटकों में
 देखी जाती है। अन्तर केवल इतना ही है कि जहाँ दूसरे में कोरा
 मनोरंजन है वहाँ पहिले में मनोरंजन से आगे बढ़ कर शिक्षा एवं सुधार
 का भाव पाया जाता है। व्यंग्य और मनोरंजन द्वारा शिक्षा और सुधार
 की नींव खड़ी की गई है। इसमें भारतेन्दुजी अपने संस्कृत ज्ञान का
 आभास देते हुए भी दिखाई देते हैं। कथावस्तु और नाटकीय उप-
 करणों एवं नाटकोचित संघर्ष, द्वन्द्व आदि मनोवेगों की ओर उनका ध्यान
 ही नहीं जाता। मालूम पड़ता है इन रचनाओं को लिखते समय संस्कृत
 का ज्ञान उनका ताला ही था।

दोनों में मुख्य पात्र राजा ही हैं। प्रथम में वह मद्य और मांस-
 भक्षी है। उसका समर्थन उसका पुरोहित, मंत्री आदि सब ही करते हैं।
 दूसरे में वह महासूख के रूप में अंकित किया गया है। स्वतंत्र बुद्धि
 का अभाव दोनों में पाया जाता है। दोनों अपने मंत्रियों और मुसा-

हिवों के हाथ की कठपुतली हैं। अन्य पात्र या तो स्वार्थी हैं या चापलूस अथवा पेद्द साम्प्रदायिक विवादों में भाग लेनेवाले, खंडन-मंडन की प्रवृत्ति के पोषक। आर्य-समाज एवं अन्य सम्प्रदायों में जो झगड़े उन दिनों हुआ करते थे उनका आभास भी "वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति" में मिलता है।

इन्हीं दोनों की श्रेणी में हम उनकी अपूर्ण नाटिका 'प्रेमयोगिनी' को रख सकते हैं। इसका यह नाम भारतेन्दुजी ने किस उद्देश्य से रखा, नहीं कहा जा सकता। इसके अंक काशी के छाया- 'प्रेम-योगिनी' चित्र के नाम से प्रकाशित हुए थे। वास्तव में ये काशी के छाया-चित्र ही हैं जो काफी लिख लेने पर, कुछ सिद्ध-इस्त हो जाने पर लिखे गये हैं। इनमें काशी का स्वाभाविक चित्रण है जो उनकी अवलोकन की सूक्ष्म दृष्टि का निदर्शक है किंतु इसमें वही पूर्व प्रवृत्ति दिखाई देती है। ये काशी के जीवनकी विभिन्नताओं के चित्र हैं। स्वाभाविकता की रक्षा के निमित्त वे कथोपकथन नागरी-हिंदी-में लिखी गई मराठी भाषा में ही लिखते चले गये हैं। इसमें सन्देह नहीं महाराष्ट्र-प्रान्त से दूर रहते हुए भी सूक्ष्म अवलोकन दृष्टि प्राप्त करने के कारण, उनमें वर्णित मराठी पात्रों का चित्रण यथावत् और पूर्ण रूपेण कर सके हैं। मराठी भाषा के लहजे, भाव-भंगी, कहने का ढंग, प्रकृति, मराठी भाषा के कथोपकथन के प्राण, आत्मा आदि वे इसमें उतार सके हैं जिनका आनन्द हिंदी-भाषी मराठी विज्ञ भली भाँति उठा सकता है। किंतु यह सदेहास्पद है कि इस प्रकार के लघु कथोपकथनों का हिंदी की रचनाओं पर लादा जाना कहीं तक उचित है। भाषा सूक्ष्म दृष्टि कलाकारों से जिन्हें अन्य भाषाओं का ज्ञान होता है उन भाषाओं के भाषा-सौंदर्य का इस प्रकार का प्रकटीकरण अपने आप हो ही जाता है। प्रेमचन्दजी भी जहाँ सुस्लिम पात्रों को चित्रित करते हैं,

उनकी आत्मा को पूर्णरूपेण उतारते हैं वहाँ उर्दू भाषा ही का प्रयोग करते हैं। उर्दू भाषा ही का प्रयोग नहीं करते उसकी आत्मा-उसमें प्रकट होनेवाले भाव जैसे के तैपे ही फोटोग्राफ के समान अंकित कर देते हैं। काशी के छाया-चित्रों में भी भारतेन्दुजी से यही हुआ है। उनमें भी प्रेमचन्द जैसी सूक्ष्म दृष्टि थी। इसीलिये वाह्य-चित्रण उनसे भी अच्छा हुआ है। ऐसा कलाकार यदि प्रकृति का चित्रण करे, यदि उसकी वृत्तियों उसमें रम सकें तो वह एक वैज्ञानिक से भी अधिक प्रकृति के अन्दर पैठ सकता है। वह यदि मानव-हृदय में, मस्तिष्क में प्रवेश कर सके तो वह विश्व का अमर कलाकार हो सकता है। हिन्दी इन तीन अवस्थाओं में से प्रथम दो तक पहुँच चुकी है। पहिली अवस्था पर लाने का श्रेय भारतेन्दुजी को है, दूसरी पर प्रेमचन्द एवं 'प्रसाद' ने प्रतिष्ठित किया है और तीसरी पर हिन्दी का कोई भविष्य कलाकार उसे बैठायेगा।

'विपत्स्य विपमौषधम्' और 'सती प्रताप' को छोड़कर शेष नाटक विभिन्न एवं विशिष्ट दृष्टि कोणों को सम्मुख रखकर लिखे गये हैं। जैसा प्रायकथन से प्रकट होता है नीलदेवी लिखने का लेखक नीलदेवी का उद्देश्य यह है कि "पारचात्य ललनाओं की भाँति भारतीय ललनायें भी अपने पूर्व गौरव को प्राप्त कर वीर और वीर-प्रसविनी बनें। जिस भाँति अश्रेणी स्त्रियाँ सावधान होती हैं। पढ़ी लिखी होती हैं, घर का कामकाज संभालती हैं, अपनी संतान को शिक्षा देती हैं, अपना स्वत्व जानती तथा चाहती हैं, अपनी जाति और अपने देश की सपत्ति-विपत्ति को समझती हैं, इसमें सहायता देती हैं, और इतने समुन्नत मनुष्य-जीवन को व्यर्थ ग्रह-दाह और कलह ही में नहीं खोती हैं, उसी भाँति हमारी गृहदेवी भी वर्तमान हीनावस्था को उलधन करके बुद्धि उन्नति प्राप्त करें।" जन समूह के इस भ्रम को कि "उन्नतिपथ

का अवरोधक हम लोगों की कुल परपरा मात्र है" दूर करना चाहता है। वास्तव में लेखक इस उद्देश्य की पूर्ति करने में समर्थ हुआ है।

नीलदेवी एक वीर पत्नी ही नहीं है स्वतः एक वीर रमणी भी है। उसके चरित्र का विकास नाटक लेखक अंतिम अर्द्धभाग में करता है। अब्दुरशरीफ़ाँ एक विदेशी आक्रमणकारी है। वह उस समय के मुस्लिम आक्रमणकारियों का प्रतीक माना जा सकता है। उसमें, उसके सैनिकों में वही उत्साह, वही नीति तथा युद्ध प्रणाली, वही जैसे तैसे विजय प्राप्त करने की भावना और भारत को इस्लाम के झंडे के नीचे लाने का भाव है। राष्ट्रीयता का समर्थन करते हुए भी यह तो मानना ही पड़ेगा कि इस प्रकार का भाव मध्यम युग के उस अधकार मय वातावरण में था अवश्य। उस समय हिंदू जाति की सीधी सरल नीति, वीरता, साहस और उत्साह के होते हुए भी उसके लिये अहितकारी थी। वे नीति और न्याय की दुहाई देते हुए पराजय पर पराजय झेलते जाते थे किंतु कुटिल नीति का अवलंबन नहीं करते थे। धीरे-धीरे इस नीति की प्रतिक्रिया प्रारंभ हुई। इसी प्रतिक्रिया का आभास हमें नीलदेवी के चरित्र में मिलता है। उसमें प्रतिहिंसा की भावना नहीं थी। वह अन्याय का घोर प्रतिकार उन्हीं सिक्कों में चुकाना चाहती थी जिनमें उसे प्राप्त हुआ था। वह बेबस थी, जाचार थी, शक्ति हीन थी। वह यह जानती थी कि कुमार केवल प्राण दे सकता है विजय प्राप्त नहीं कर सकता। वह देख चुकी थी कि उसका पति नीति और न्याय युद्ध के नाम पर मारा जा चुका है। धर्म-परिवर्तन के निमित्त उसके साथ अन्याय किया गया था। वह वीर नारी क्या करती? उस समय की बहु प्रचलित कुटिल नीति के अवलंबन करने के सिवाय उसके पास और क्या उपाय था? पहिले भी वह पति को अब्दुरशरीफ़ाँ से और उसकी नीति से सचेत किया करती थी, किंतु उसकी सम्मति की अवहेलना की

गई थी, नहीं तो शायद ही उसे इस नीति के महारा लेने का अवसर प्राप्त होता। जो उपाय उसने ग्रहण किया वह अंतिम था और उसी के साथ यह नाटक समाप्त होता है। अतएव यह कहना अनुचित है कि "जिस आदर्श को सामने रखकर भारतेदुजी ने इसकी रचना की है उसकी सिद्धि नहीं होती।" जब कि नीलदेवी में वीरत्व, साहस, समय की सूझ, तत्कालीन नीति का अवलंबन, पति-वध का प्रतिकार पाया जाता है। "अंग्रेजी ललनाओं में क्या ये बातें नहीं दिखाई देती हैं?" इसीलिये लेखक "इस देश की सीधी सादी स्त्रियों की होना-वस्था" पर दुःख प्रकट करता हुआ उनके समान नीलदेवी का चरित्र रखता है ताकि वे पुण्यरूप स्त्रियों के चरित्र को पढ़ें-सुनें, और क्रम से यथाशक्ति अपनी वृद्धि करें।'

हाँ इसमें 'प्रतिहिंसा के भाव' की तो नहीं किंतु हिंदू-मुस्लिम वैमनस्य की वृद्धि-सौ आज दिखाई दे सकती है। यह भाव मुस्लिम आगमन से आज तक नानक और कबीर से महात्माओं के उपदेशों के होने हुए भी बना हुआ है। द्विजेन्द्रलाल राय के अधिकांश नाटक भा इषी 'नीलदेवी' के कोटि के हैं। इसका एक कारण है। उस समय तक भारत में वह राष्ट्रीय भावना पुनः जाग्रत नहीं हुई थी जो आज दिखाई देती है अथवा मुस्लिम आगमन के प्रथम थी। मुस्लिम आगमन ने इस भावना को बड़े जोर का धक्का देकर हिला दिया था और आज देश के इतने प्रयत्नों के बाद भी उस भावना की विजय में, सर्वोपरि होने में सदेह रह ही जाता है। इसका एक कारण ज्ञात होता है। वह यह है कि अधिकांश मुसलमान अब तक भारत को अपना देश नहीं समझते। उसके सुख-दुःख स्वार्थ में अपना भी स्वार्थ है ऐसा नहीं समझते। वे अब तक शायद समस्त-मुस्लिम-राष्ट्र-संघ का स्वयं टर्की आदि की स्वतंत्र विचार-प्रणाली के होते हुए भी देखा करते हैं। इधर हिन्दू-हित-

पत्नी भारत को अपना देश समझते हैं ही। इस लिए प्रायः इसी प्रकार की रचानाएँ होती रहती हैं। किन्तु इनका प्रणयन, विशेष कर 'नील देवी' का, हिन्दू-मुस्लिम वैमनस्य वृद्धि के उद्देश्य से नहीं प्रत्युत साधारण प्रकृति वश हो गया है।

तब हिन्दू-मुस्लिम समस्या जिस रूप में आज हमारे सामने है उस रूप में नहीं थी। उनमें मुस्लिम-बन्धुओं को अपने आता और सहयोगी समझते हुए भी भारत हमारा ही है ऐसा-

भारत दुर्दशा

भाव था। स्वभावतः, साधारणतः उनमें यह भाव नहीं रहता था कि वे मुसलमानों का विरोध करें

अथवा उन्हें देश से बाहर निकालना चाहें। पृथक् अग न होकर बराबर के हिस्सेदार भाई हो जावें, यह भाव था। यही उन्होंने किया था और इसे करते हुए अपने पूर्व गौरव के वे स्वप्न देखा करते थे, न कि मुस्लिम विरोध के। उनमें सच्ची राष्ट्रीयता थी किन्तु उस अर्थ में नहीं जिसमें आज हम हिन्दू और मुस्लिम दोनों से आशा करते हैं। भारतेंदु बाबू भी इसी लक्ष्य की ओर जा रहे हैं अथवा उस समय के एक भारतीय स्वदेश प्रेमी का प्रतिनिधित्व कर रहे हैं नहीं तो वे, "अंगरेज राज सुख साज सजे सब भारी" कह कर भी पराधीनता से छटपटाते नहीं। क्योंकि उस समय, अंगरेज आगमन के पश्चात् भी हिन्दू भारतवासियों में यह भावना प्रबल थी—

“सबके पहिले जेहि, ईश्वर धन बल दीनो।

सबके पहिले तेही सभ्य विधाता कीनो ॥”

'भारत दुर्दशा' में भारतेंदुजी इसी भावना का प्रतिनिधित्व करते हुए अपने सच्चे देश-प्रेम की, हृदय में पराधीनता के अभिशाप की जो ज्वाला धधक रही थी उसका, भारत की घोर दुर्दशा का चित्र खींचते हैं। अंगरेज आगमन से भी भारत को सुख-शान्ति जिसकी इसने आशा की

थी वह प्राप्त नहीं हुई थी। भारत कहता है "हाय ! मैंने जाना था कि अंगरेजों के हाथ में आकर हम अपने दुःखी मनको पुस्तकों से वहला देंगे और सुख मान कर जन्म व्यतीत करेंगे।" इसके न्यान पर,

“पै धन विदेश चलि जात इहँ अतिस्वारी ।

ताहूँ पै मँहगी काल रोग विस्तारी ॥”

गुलामी में और होता क्या है ? स्वराज्य और सुराज्य में महान् अन्तर क्यों है ? सुराज्य सुशासन दे सकता है। अधीनस्थों में, गुलामों में उनके बीच न्याय कर सकता है किन्तु क्या वह केवल स्वतंत्रता द्वारा ही प्राप्त होनेवाला आत्म गौरव भी दे सकता है ? क्या समृद्धि, विकास, उन्नति और वृद्धि भी दे सकता है ? शिक्षा और सभ्यता दे सकता है किन्तु क्या वह उस देश का अपनत्व हरण नहीं कर लेता ? धन-हरण तो परतंत्रता का मुख्य ध्येय है जिसके आधार पर वह पुष्ट होता है और जिसके कारण गुलाम देश की नसे रक्त-विहीन हो भयंकर रोगों को आह्वान करती हैं।

पराधीनता का यही तो अभिशाप है कि वह स्वतंत्र भावोद्भावनी प्रतिभा को, आत्मावलंबन के दृढ विश्वास के सिर पर पटाघात करता है। फल-स्वरूप आलस्य, निराशा, कलह, मतभिन्नता, कुमति, अज्ञान आदि का प्रादुर्भाव होता है और सभ्य से सभ्य देश गुलाम बन कर मूक पशु हो जाता है जिसका उपयोग, जिसकी शक्तियों का उपयोग, उसका स्वामी अपने लिए, अपने स्वार्थों के लिए, अपनी महत्वाकांक्षाओं के लिए किया करता है। पशु तो फिर भी स्वतंत्र होते हैं। मरना-मारना जानते हैं किन्तु गुलाम—मानव रूप पशु तो वह पालतू जानवर हो जाता है जो केवल चारा-दाना खाकर, अपना रक्त, अपना जीवन स्वामी और उसके स्वार्थ-हितार्थ अग्नि में जलाया करता है। इसीलिए तो 'आंग्ल सूर्योदय' के समय भूखे, दुर्बल, रोगी भारत की वेदना न मिटी।

ऐसे समय भारत में आशा का संचार कैसे हो सकता था ? वह तो भ्रूति-विरोधी, युग-विरोधी, हृदय-विरोधी अस्वाभाविक बात होती। आज भी भारत की दशा 'भारत दुर्दशा' में वर्णित दशा-सी ही है। फलतः आज भी साहित्य में विषाद, वेदना, नैराश्य, छटपटाहट, रुदन आदि मिलते हैं। इनसे विरुद्ध वस्तु का मिलना कभी स्वाभाविक हो ही नहीं सकता यदि सच्चा मानव, सच्चा युग उस कलाकार के मस्तिष्क में नहीं, हृदय में निवास करता है। कलाकार कोई अनोखा प्राणी नहीं होता, वह कितना ही कल्पना के गगन में क्यों न उड़त फिरे किंतु "जैसे उड़ि जहान को पछी पुनि जहान पै आवै" वैसे ही वह भी इसी मानव भूमि के पृष्ठ पर अन्त में पैर रखता ही है। वह 'अह' में अपने को श्रेष्ठ, उच्चतम, दुनियाँ से कितना ही ऊँचा क्यों न समझजे ? यदि हमें 'भारत दुर्दशा' में नैराश्य का भाव मिलता है तो वह उचित है, स्वाभाविक है, सत्य है, सुन्दर है, कलात्मक है और इसीलिए परोक्ष रूप से 'शिव' भी है। उस समय की परिस्थिति पर जब हम विचार करते हैं तब हमें विदित होता है कि उस समय आशा थी ही कहाँ ? पराधीनता की वेदियों सन् सत्तावन के बाद, भारत के मुक्त होने के बड़े प्रयत्न के पश्चात्, कष्टानुभूति का मंगल, हित था ही कहाँ जिसकी आशा में पृष्ठ रंगे जाते, कलम घिसी जाती ? उक्त क्रान्ति के पश्चात् तो भारत की वेदियों और भी तग, भारी कर दी गई थीं। उसे काल-कोठरी दे दी गई थी जहाँ वह आराम से, शांति से विचार कर सकता था, इसीलिए तो भारतेंदुजी ने भारत के सुख से कहलवाया है, "हम अपने दुखी मनको पुस्तकों में वहलावेंगे" कितना मार्मिक, कितना नैराश्यपूर्ण है यह कथन। श्रेष्ठतम निराशा का सौंदर्य 'भारत दुर्दशा' में बड़ी ही प्रबलता से व्यक्त हुआ है। 'नीलदेवी' में केवल इस नैराश्य भाव का दिग्दर्शन ही है किन्तु 'भारत दुर्दशा' में उसका पूरा

परिपाक हुआ है जिससे हमें ज्ञात होता है कि भारतेंदुजी की नस-नस में भारत वैसा समाया हुआ था ? क्या भाषा और क्या भावों के व्यक्तीकरण की दृष्टि से यह नाटक बहुत ही उत्तम है । कितना मार्मिक, कितना सहानुभूति पोषक है । इसीलिए नाटक का अन्त विषादात्मक, निराशामय दिखाया गया है । उसमें उन्होंने जान-बूझ कर भरतवाक्य नहीं दिया है जिसका प्रयोग वे बराबर करते रहे हैं । यही हाल 'नील-देवी' का भी है । उसमें भी भरतवाक्य नहीं मिलता । मिल कैसे सकता है जब ये रचनाएँ लेखक के हृदय-तल से निकली हैं । जब उसमें निराशा का भाव छाया हुआ है । वास्तव में उस समय आशा का अंकुर तो पूरी तरह मुरझा ही गया था । सिपाही विद्रोह की भारतीय महाक्रान्ति से उमंगान जाती थी । उसमें आशा कैसे हिलौरे लेती ? अंग्रेजी इतिहास में हम यह अवश्य पढ़ते हैं कि भारत उस समय शान्त कर दिया गया था । घटनाओं का विवेचन इस प्रकार किया जाता है जैसे उक्त क्रांति के पश्चात् भारत में शान्ति व्याप गई थी और वह सुख की नींद सोने लगा था । यह मिव्या है । जिनके पिता, पुत्र, बधु, पति, आदि का बलिदान हुआ होगा उनकी आत्माएँ किस प्रकार शान्त रह सकी होंगी ? अतएव भारतेंदु बाबू ने नैराश्य का चित्रण कर युग-धर्म का ही पालन किया है । उनसे मंगलाशा की आशा करना बालू से तेल निकालना है । नदी को पर्वत पर चढ़ाना है ।

भारत दुर्दैव कहता है, " कहाँ गया भारत मूर्ख ! जिसको अब भी परमेश्वर और राज राजेश्वरी का भरोसा है ? " इसमें क्या प्रकट होता है ? बारबार जैसे उनकी आत्मा स्वीकृत होती है, भूला पड़ती है । देश की दुर्दशा उनके हृदय में शूलसी चुभती रहती है, काँटे सी मटकती है । कभी उनकी स्वीकृत शासन पर प्रकट होती है, कभी स्वयं पर, जहाँ वे अपने अथवा हिंदू समाजके संघर्ष में

के संबंध में उद्गार प्रकट करते हैं वहाँ विदित होता है कि अपने विषय से, अपनी रचनाओं से भारतेंदु बाबू का कितना लगाव था, कितनी घनिष्ठता थी। अपने विषय में वे कितने लीन हो जाते थे। उनकी भाषा इस नाटक में बड़ी श्रोज्ज्वली हो गई है। अपने प्रति भी उनमें स्वीकृति का काफी भाव है। ह्मीलिये आगे भारत दुटैव फिर कहता है।

“अंग्रेजी अमलदारी में भी हिंदू न सुधरे। लिया भी तो अंग्रेजों से श्रौगुण्य ! हहाहा ! कुछ पढ़े लिखे मिलकर देश सुधारा चाहते हैं। हहाहा ! एक चने से भाड़ फोड़ेंगे। ऐसे लोगों के दमन करने को मैं जिन्हे के हाकिमों को न हुक्म दूँगा कि इनको डिसजायल्डी में पकड़ो”।

संतोष का फल भारत को क्या मिला ? वह कहता है “राजा प्रजा सब को अपना चेला बना लिया, अब हिन्दुओं को खाने मात्र से काम देश से कुछ काम नहीं, राज न रहा पेनशन ही सही। रोजगार न रहा सूद ही सही, वह भी नहीं तो घर का ही सही ‘संतोषी परमं सुखं’ रोटी ही को सराह सराह कर खाते हैं, उद्यम की ओर देखते ही नहीं।”

इसी प्रकार रोग, अन्धकार आदि के कथनों में उनका हृदय फट पड़ा है। उनकी आत्मा अपने को प्रकट किये बिना रुक नहीं सकी है।

उस समय के कोरे कवि भी शायद आज के कोरे कवियों के समान ही रहे होंगे। जो ‘मानव’ और ‘विश्व’ (कल्याण) अपने मुँह में, मस्तिष्क में लिये रहते हैं किंतु मानव और विश्व के प्रति जैसे उनका कोई कर्तव्य नहीं। एक विशेष प्रकार की भाषा में, एक विशेष ढंग से भावों को व्यक्त करके अपने कर्तव्य की, कवि एवं मानव कर्तव्य की इति-श्री समझ लेते हैं। आज के कवियों में भी उनकी भाषा, भाव, रचन और गायन में भी वही नारी और नारीत्व भूलकता रहता है। इनका कार्य-क्षेत्र केवल शब्दों के जमघट तक ही सीमित रहता है। और अपने जीवन में वे अपनी मृदुल कल्पनाओं को नहीं देख पाते, नहीं देख

सकते। दूसरी बात उनमें पाश्चात्य भाव-प्रवणता, ज्ञान-विज्ञान के अनुकरण से अधिक उस सभ्यता की ओर अग्रसर होने की है जो विनाश की ओर शीघ्रता से जा रही है। 'भारत-दुर्देव' में इस पर भी प्रकाश डाला गया है।

'विद्या सुन्दर' और 'श्री चंद्रावली' उनकी ऐसी रचनाएँ हैं जो रोमांटिक कही जा सकती हैं। ऐसी रोमांस की श्रेणी में आनेवाली रचनाएँ प्रायः किसी साहित्य के प्रारंभिक युग के अन्त में और माध्यमिक युग के प्रारम्भ में लिखी पाई जाती हैं। आंग्ल और फ्रेंच साहित्य के संबंध में तो यह बात घटित होती ही है किन्तु हिन्दी-नाट्य-साहित्य में भी इसीलिपु प्राप्त होती है कि भारतेंदुजी में हमें हिन्दी-नाट्य-साहित्य के युग के प्रारम्भ का प्रौढ़ और मध्य के प्रारम्भ का सुन्दर सम्मिश्रण मिलता है। अतएव हमें इन रचनाओं को रोमांटिक कहने में कोई संकोच नहीं होना चाहिए।

'विद्या सुन्दर' का कथानक इस प्रकार है। विद्या वर्द्धमान के राजा की गुणवती सुन्दर कन्या है किन्तु उसके योग्य वर नहीं मिलता। कई राजकुमार विवाहार्थ आते हैं किन्तु कोई भी उसके योग्य नहीं ठहरता। राजा को बहुत चिन्ता होती है। गंगाभाट गुणसिंधु (कांचीपुर के राजा) के पुत्र 'सुन्दर' की प्रशंसा करता है। राजा उसे देखने का आग्रह कर बुजवाता है। भाट उधर सुन्दर को लेने के लिए जाता है। उधर स्वयं सुन्दर विद्या के रूप, गुण, सौंदर्य पर मुग्ध होकर वर्द्धमान में ही आ जाता है। यहाँ पर हीरा मालिन से जिसका संपर्क राजघराने से है, परिचय प्राप्त कर रहने लगता है। एक दिन एक हार गूँथ कर विद्या के पास उसकी उत्सुकता वृद्धि के हेतु भेजा है। विद्या उस हार पर मुग्ध हो हीरा का ही बना हुआ हार मानना अस्वीकार

वर उससे भेद पृथ्वी है। अन्त में सुन्दर, उस परदेशी युवक का वह पुत्र के रूप में परिचय देती है। विद्या के हृदय में सुन्दर को देखने की उत्कंठा जाग्रत होती है। दोनों का रोमैटिक मिलन, वार्तालाप और प्रेम होता है। बाद में दोनों विवाह-प्रतिज्ञा में बंध से जाते हैं। इधर सुन्दर सन्यासी का रूप धारण कर राजसभा में पहुँचता है। शास्त्रार्थ में सभा को पराजित कर राजकुमारी विद्या से दूसरे दिन शास्त्रार्थ करना चाहता है ताकि विद्या से विवाह किया जा सके क्योंकि राजा की यही प्रतिज्ञा थी कि जो विद्या को शास्त्रार्थ में पराजित कर देगा वही उससे विवाह करेगा। सन्यासी से विवाह हो जाने की आशका से सबको दुःख होता है, विशेषकर विद्या और उसकी सखियों को। हीरा मालिन और विद्या का इस विषय का कथोपकथन रोमांटिक हो गया है। फिर पता चलता है कि कोई विद्या के महल में स्त्री का भेष धारण कर चोरी करने प्रायः निश्चय जाया करता है। राजा क्रोधित होता है और नगर कोतवाल के द्वारा सुन्दर पकड़ा जाता है। राजसभा में रोमांटिक ढंग से भेद खुलता है।

बाबूजी की इस रचना को पढ़ने से स्पष्ट ज्ञात होता है कि यह रोमांटिक है। अब प्रश्न यह उठता है कि क्या वास्तव में यह अनुवाद है जैसा बाबू श्यामसुन्दरदासजी मानते हैं। मैं इसे अनुवाद नहीं मानता। किसी कथानक की छाया लेकर यदि नाट्यरचना करना अनुवाद हो सकता है तो पौराणिक या ऐतिहासिक नाटक सरीखी कोई रचना नहीं रह जाती है। फिर यह कथानक केवल बंगाला की ही वस्तु नहीं है। इस प्रकार का चरित्र किस्से-कहानी के रूप में उत्तर भारत में प्रचलित रहा है। हाँ बंगाल में विरोध रूप से उसका चलन रहा होगा। उसके संबंध में स्वयं भारतेन्दुजी लिखते हैं उससे भी यह स्पष्ट ज्ञात नहीं होता कि यह अनुवाद ही है। वे लिखते हैं

“विद्या-सुन्दर की कथा बग देश में अति प्रसिद्ध है। कहते हैं कि चौर कवि जो संस्कृत में चौर पंचाशिका का कवि है वही सुन्दर है। कोई चौर पंचाशिका को वररुचि की बनाई मानते हैं। जो कुछ हो, विद्यावती की आध्यायिका का मूल वही चौर पंचाशिका है। प्रसिद्ध कवि भारत चंद्रराय ने इस उपाख्यान को बग भाषा में काव्य रूप में निर्माण किया है और उसकी कविता ऐसी उत्तम है कि बग देश में आबाल वृद्ध वनिता सब उसे जानते हैं। महाराजा यतीन्द्रमोहन ठाकुर ने उसी काव्य का अवलंबन करके जो विद्यासुन्दर नाटक बनाया था उसी की छाया लेकर आज पढ़इ बरस हुए यह हिंदी भाषा में निर्मित हुआ है।”

श्री चंद्रावली एक दूसरी दृष्टि से रोमांटिक है। चंद्रावली का प्रेम इतना शुद्ध, उच्चकोटि का और रोमांटिक हो जाता है, वह इतनी भूला, विस्मृतसी भटकती रहती है कि उसे अपने शरीरादि की सुधि ही नहीं रहती। संध्या और वनदेवी से वार्तालाप में तो उसकी विस्मृति, तल्लीनता चरम कोटि तक पहुँच गई है। अन्त में श्रीकृष्ण का स्त्री का रूप धारण कर उससे मिलना भी रोमांटिक हो गया है।

‘विपश्य विषमौषधम्’ के सबब में बाबू श्यामसुन्दरदासजी का मत है, “विपश्य विषमौषधम् तो हमें भारतेंदुजी की रुचि और प्रवृत्ति के सर्वथा प्रतिकूल जान पड़ता है।” “इसमें भारतेंदुजी अपने असली रूप में नहीं देख पड़ते। उनके स्वभाव में, उनकी रुचि में, उनके देशाभिमान में, उनकी देश हितैपिता में बड़ा ही परिवर्तन देख पड़ना है।” “इस भाषण से ऊपर जो दो छन्द उद्धृत किये गये हैं उनकी श्लेषयुक्त भाषा में जो अश्लील भाव छिपे पड़े हैं वे केवल निन्दनीय ही नहीं प्रत्युत कवि के रुचि विपर्यय के स्पष्ट प्रमाण भी हैं। भारतेंदुजी इस रचना में अपने ऊँचे आसन से बहुत नीचे गिर गये हैं।”

यह मत उन्होंने बाबू शिवनन्दनसहायजी के एक कथन के आधार पर स्थिर किया है। इस निष्कर्ष पर पहुँचने का कारण वे यह बतलाते हैं, “जो महात्मा देश के लिए अपना सर्वस्व निछावर करने को उद्यत रहे, जिसको बात-बात में अपने देश का स्मरण हो आवे और जो उसके उदय के संबंध में अपने स्वतंत्र विचारों को प्रकट करने में कभी आगा-पीछा न करे, वही एक राजा के गद्दी से उतारे जाने पर आनन्द मनावे और भाषण लिख कर प्रशस्ति में ‘अंगरेजन को राज ईस इत थिरकरि थापै’ तक कह डाले।”

हमारी तुच्छ दृष्टि में बाबूजी का उक्त कथन एकांगी, सहानुभूति-हीन एवं अनुचित है। सम्भव है विषय नीरस समझ कर इसकी आत्मा की ओर आपका कम लक्ष्य रहा हो।

भाषण की कथा वस्तु दो प्रकार की हो सकती है। एक तो सीधे-साधे वाक्यों में, साधारण रूप से घटनाओं का वर्णन करते हुए और दूसरी व्याख्यात्मक। भारतीय नाट्य रचनाओं के आदि साहित्य में अवरय केवल पहिला ढंग ही स्वीकृत हुआ होगा किंतु इस बात की भी धीरे-धीरे आवश्यकता महसूस होने लगी होगी कि बिना व्यंग्य के वह सार-युक्त नहीं हो सकता। अतएव वाद के साहित्य पर दृष्टि रखते हुए जब हम भाषण के प्रणयन के ढंग (Nature of the drama) पर विचार करते हैं तो हमें स्पष्टतया ज्ञात होता है कि उसके प्रायः तो व्यंग्य ही हैं और तब ही वह रोचक और आकर्षक हो सकता है। ‘विषय विष-मौपधम्’ प्रारम्भ से मध्य तक पूर्ण रूपेण और मध्य से अन्त तक बीच-बीच में (क्योंकि यहाँ कथावस्तु लेखक शीघ्रता से पाठकों के सामने इमलिए रख देना चाहता है कि उसका कलेवर न बड़े) व्यंग्य से ओत-प्रोत है। हिंदी-नाट्य-साहित्य में प्रथम भाषण होते हुए भी वही उत्तम तथा व्याख्यात्मक हो सका है। यह रचना भाषण के मूलभाव को

संपूर्ण रूप से सुरक्षित रख सकी है। इसमें कूट-कूट कर, पद-पद पर व्यंग्य भरा हुआ है। अतएव जब तक हम उसकी आत्मा को व्यंग्य को न समझेंगे हम लेखक के साथ न्याय नहीं कर सकते।

अब निम्न-लिखित अवतरणों पर विचार कीजिये कि बाबूजी का उक्त कथन कहाँ तक न्याय संगत है। यह अवश्य हो सकता है कि इस रचना के समय भारतेंदु बाबू पर सरकार का फोप या दबाव पड़ा हो, तौभी इसमें भारतेंदु बाबू का वही हृदय, वही आत्मा दिखाई देती है जो उनकी अन्य रचनाओं में है। संभवतः उक्त दबाव के कारण ही उनकी आत्मा इस भाण्य के रूप में फूट पड़ी हो; व्यंग्यात्मक हो गई है। स्वदेश के प्रति, हिंदू-समाज के प्रति इसमें भी वही भाव है।

प्रारम्भ से ही भंडाचार्य व्यंग्योक्ति का अवलम्बन करते हैं। “हमारी दशा भी अब रावण-सी हुआ चाहती है, तो क्या हुआ होगा।

रावण ने दस सिर दिये, जनक नन्दिनी काज ।

जौ मेरो इक सिर गयो, तो यामे कहँ लाज ॥

देखो पर श्री संग से चन्द्रमा यद्यपि जाँझित है तो भी जगत् को आनंद देता है वैसे ही (मोछों पर हाथ फेर कर) हम बड़े कलंकित सही पर हमी इस नगर की शोभा हैं।”

“हाय-हाय ! महाराज ! अरे क्या हुआ ? गद्दी-से उतारे गये ? हाय महा अनर्थ हुआ। महाराजा नहीं गये हिंदुस्तान गया।”

“वाजिदअली शाह भी तो इसी खुराफत से उतरे थे माँ और भाई मालिक से इन्साफ चाहने के लिये विलायत पहुँचे।”

पासा पडे मो दाव, राजा करे सो न्याव ।

इनका राज्य गया तो क्या आश्चर्य है यह कुछ आज ही थोड़े हुई है, सनातन से चली आई है। और फिर राजनीति की रचा भी इसी से होती है।”

“धन्य है ईश्वर । सन् १५६६ में जो लोग सौदागरी करने आये थे वे आज स्वतंत्र राजाओं को यों दूध की मक्खी बना देते हैं वा यह तो बुद्धि का प्रभाव है । और यह तो इनके सुशासन और बल का फल है ।”

“साढ़े सत्रह सौ के सन् में जब आरकाट में क्लाइव किले में बंद था तो हिन्दुस्तानियों ने कहा कि रसद चट गई है सिर्फ चाँवल हैं सो गोरे खायँ, हम लोग भौंड पीकर रहेंगे ।”

“सन् १६१७ में जब सरकार से सब मरहठे मात्र बिगड़े थे तब सिर्फ बंदोदेवाले साथ थे । उनके कुल की यह दशा ।”

“कलकत्ते के प्रसिद्ध राजा अपूर्व कृष्ण से किसी ने पूछा था कि आप लोग कैसे राजा हैं तो उन्होंने उत्तर दिया जैसे शतरंज के राजा जहाँ चलाइये वहाँ चलें ।”

“हमारी सरकार के विरुद्ध जो कुछ कहे वह भूल मारे । यदि ऐसे लोगों को उचित दण्ड न हो तो ये लोग न जाने क्या अनर्थ करें ।”

“अहा धन्य है सरकार ! यह बात कहीं नहीं है । दूध का दूध पानी का पानी । और कोई बादशाह होता तो राज्य जप्त हो जाता । यह इन्हीं का कलेजा है । हे ईश्वर, जब तक गंगा-यमुना में पानी है तब तक इनका राज्य स्थिर रहे ।”

इसी प्रकार “अगरेजन को राज ईस इत थिर करि थापै ।” में भी व्यंग्य है । ये कबीर के “बरसै कम्मल भौंगे पानी” वाली उक्ति को ही चरितार्थ कर रहे हैं ।

अब उक्त दो पद्यों पर विचार कीजिये । नारी का एक रूप वह भी है जहाँ वह आकर्षक है, मोहक है । हम उसके इस अंश की अवहेलना नहीं कर सकते और यदि हम अवहेलना करें भी तो उस अवहेलना का मूल्य ही क्या होगा ? जिस अंश का तिरस्कार साधु, महात्मा, पहुँचे पुरुष भी सर्वथा करने में असमर्थ रहे हैं और हैं, वह तुच्छ, नगण्य,

त्याज्य नहीं समझा जा सकता। नारी का यही वह प्रबल रूप है जिससे मनुष्य उसका आदर करता है, उसका सहयोग चाहता है। उसे अपने जीवन के संपर्क में लाना चाहता है, उसके समक्ष नत-मस्तक होता है। यदि नारी में यह सहज, स्वभाव-जात आकर्षण नहीं होता तो यह स्वार्थी, पुरुषार्थी, शक्ति का पुजारी मानव उसे पैरों से कुचल डालता, उसे निगल जाता; उसका नाश कर देता। नारी ने यदि ममता को, ममता के सहोदर संतति को पैदा न किया होता तो मनुष्य उच्छ्व-खल हो जाता, स्वार्थी हो जाता। सृष्टि का संहार कर डालता। नारी का यही रूप परोक्ष रूप से मनुष्य की अनेक अतृप्त आकांक्षाओं को सीमित बनाये हुए है वरना वह उग्र हो उठता, विनाशक हो उठता, प्रलय मचा देता। उपेक्षित, अवहेलित, नारी के पास इस शक्ति के अतिरिक्त और कौनसी शक्ति आज के बीसवीं शताब्दी के सभ्य और शिक्षित मानव ने छोड़ रखी है? आज वह नारी का पुजारी क्यों बन गया है? क्या वह उसका उपकार करना चाहता है? उसे महत् बनाना चाहता है? उसके प्रति उमे सहानुभूति है? यह सब भ्रम है, पाखंड है। नारि का यही शक्ति-स्रोत ही तो उसे नचाया करता है। इसे अश्लील कहकर हम मुँह नहीं फेर सकते। इसमें सदेह नहीं नारी में भगिनीत्व एवं मातृत्व भी है। वास्तव में ये नारी के शृंगार हैं, श्रेष्ठ हैं पृथ्वी हैं। किन्तु नारी में जो पत्नीत्व है वह उसका एक प्रबल व्यापक सर्वकालीन अंग है जो चाहे आदर्श न हो किन्तु व्यावहारिक अवरय है। 'काम' अथवा 'कामदेव' शब्द आ जाने मात्र से केवल कोई रचना अश्लील नहीं कही जा सकती। इन्हीं दो छंदों में भारतेन्दु बाबू ने बड़ी प्रबलता से उसी सहज आकर्षण का चित्रण किया है। यह चित्रण स्वाभाविक भी है। वर्यथ विषय और प्रसंग के पूर्ण रूप से अनुकूल है। जिस नारी के इस रूप ने महाराजा बड़ोदा को सिंहासनच्युत कराया

उस स्थान पर इस प्रकार के छंद अनुचित प्रतीत नहीं होते । वे छंद हैं ।

“पुरुषजनन के मोहन को विधि यत्र विचित्र बनायो है ।

काम अनल लावण्य सुजल वल जाको विरचि चलायो है ॥

कमर कमानी वार तार सौं सुन्दर ताहि सजायो है ।

धरम धड़ी अरु रेलहु सौं वढ़ि यह सवके मन भायो है ॥

पुरुष जनन के मोहन को यह मंगल यत्र बनायो है ।

कामदेव के बीज मत्र सौं अफित सब मन भायो है ॥

ग्रहण दिवारी कारी चौदस सारी रात जगायो है ।

सिद्ध भयो सवको मन मोहत नारी नाम धरायो है ॥

सत्य हरिश्चन्द्र नाटक भारतेंदुजी का सबसे प्रसिद्ध नाटक है ।

इसका अभिनय भी कई बार किया जा चुका है । वास्तव में न केवल

शिक्षा की दृष्टि से किंतु कला और रस-परिपाक की

सत्य हरिश्चन्द्र दृष्टियों से भी यह एक सुन्दर कृति है । इसकी भाषा,

इसके भाव, इसकी कथावस्तु और उसका प्रयोग एवं

समुचित निर्वाह लेखक के मनोजुकूल, आदर्श के अनुकूल हुआ है जिसमें

उसके स्वयं के जीवन का प्रतिबिम्ब दिखाई देता है । नाटक की कथावस्तु

पौराणिक होते हुए भी उसमें नवीनता है और वह अरोचक नहीं हो पाई

है । इस नाटक की गायना सधर्ष-प्रधान नाटकों ही में करना उचित होगा

यद्यपि वियोगात्मक होते हुए भी अंत में वह सयोगात्मक हो गया है ।

क्योंकि प्रारंभ से लेकर अन्त तक बाह्य और आंतरिक दोनों प्रकार का

सधर्ष-राजा हरिश्चन्द्र और विश्वामित्र में चला करता है । यद्यपि बाह्य-

दृष्टि से देखने में यह प्रतीत नहीं होता कि विश्वामित्र से कोई द्वन्द्व

युद्ध हो रहा है । किंतु सूक्ष्म रूप से विचार करने पर दो विशुद्ध दल

दिखाई देते हैं । एक ओर राजा हरिश्चन्द्र तथा उनका परिवार है और

दूसरी ओर विश्वामित्र, इन्द्र तथा अन्य परीचक हैं । इनमें प्रारंभ से

लेकर, अंत तक द्वन्द्व चलता रहता है। विश्वामित्र इस में प्रथम भाग नहीं लेते और एक आग सुलगाकर अलग हो जाते हैं। केवल कभी-कभी उस जलाई हुई आग को और प्रज्वलित कर देने हैं। अन्त में रोहिताश्व को सर्प-दंशन करवा कर उस अवस्था में नाटक की कथा वस्तु को ला देते हैं जहाँ संघर्ष अपनी चरम कोटि पर पहुँच जाता है। चूँकि यह नाटक संघर्ष प्रधान है इसलिये हमें यह देखना चाहिये कि इस संघर्ष का जनक कौन है? शायद यह कहा जा सकता है कि इंद्र ही इसका जनक है जिसने ईर्ष्यावश ऐसी परिस्थिति में विश्वामित्र द्वारा उपस्थित करवा दी कि हरिश्चंद्र को संघर्ष में भाग लेना अनिवार्य हो गया। यदि इंद्र को इस संघर्ष का जनक मानते हैं तो हमें स्वयं हरिश्चंद्र की इस प्रतिज्ञा को ही संघर्ष को पैदा करनेवाली मानना चाहिये कि

“चन्द्र तरै सूरज तरै, तरै जगत व्यवहार।

पै दड़ प्रत हरिश्चंद्र को, तरै न सत्य विचार॥”

इसी प्रतिज्ञा के कारण इंद्र में राजा हरिश्चंद्र के प्रति ईर्ष्या पैदा हुई। उनकी इस प्रतिज्ञा के सत्य की परीक्षा लेने की इच्छा पैदा हुई। यह तो राजा हरिश्चंद्र का आग्रहान था जिसकी चुनौती इंद्र और विश्वामित्र ने स्वीकार की और पराजित हुए; अतएव यह कहना न्याय संगत नहीं हो सकता कि, “क्रियाशील तो विश्वामित्र दीख पड़ते हैं, हरिश्चंद्र तो अकर्मण्य की भाँति जो जो सिर पर पड़ता है उसे चुपचाप सहते जाते हैं।”

अपनी दृढ़ प्रतिज्ञा पर अड़े रहकर स्त्री-पुत्र और स्वयं को बेचकर, तरह-तरह की आपत्तियों को झेलकर, स्वामी-सेवा और स्वामी के प्रति कर्तव्य के लिये ऋद्धि-सिद्धियों को तिलांजलि देना, महाविद्याओं की ओर से मुँह फेर लेना, शैव्या से रोहिताश्व के कर में कफन का कपडा

माँगना और अपने सत्य धर्म पर स्थिर रहना यदि अकर्मण्यता हो सकती है तो फिर कर्मण्यता हम कितने कहेंगे ?

दूसरे इस दृष्टि से भी विचार कीजिये । यदि हरिश्चंद्र संसार के समान स्वप्न को भी सत्य न मानते और राज्य देना अस्वीकार कर देते तब क्या होता ? शायद विश्वामित्र उन्हें श्राप देते, कष्ट देते अथवा नाटक में वर्णित अवस्था में ला पटकते, ऐसी अवस्था में उपयुक्त कथन ठीक हो सकता है । किंतु वे स्वप्न को सत्य मानते हैं, उसके लिये सर्वस्व त्याग देते हैं और आपत्तियों का आह्वान करते हैं, वे अकर्मण्य नहीं माने जा सकते । इसलिये नाटक के नायक उन्हें ही मानना उचित है और विश्वामित्र को प्रतिनायक ।

यह बात सत्य है कि अभिनय कला की दृष्टि से इसमें कतिपय त्रुटिये रेंग आई हैं । अको का विभाजन रोचकता एवं मनोवैज्ञानिक दृष्टि से ठीक नहीं है । जहाँ उत्तरोत्तर अंकों का छोटा होते जाना चाहिये था वहाँ वे बड़े होते गये हैं । अंत में शैव्या विलाप भी अत्यधिक बढ़ा हो गया है । आँसुओं की धारा पाठकों को रुझा देती है । अभिनय के समय यही बात होती है । किंतु समय का परिवर्तन भी कोई चीज है । यद्यपि अमर रचना तो अमर होती है किंतु सब समय वह एकलामनोरजन कर सके यह संभव नहीं । एक समय की सर्व श्रेष्ठ रचना हमेशा सर्व श्रेष्ठ रचनाओं में परिगणित की जाना चाहिये किन्तु समयान्तर से रुचि में भी भिन्नता आ जाती है और तब पाठक एक नवीन और उससे भिन्न वस्तु की माँग करता है । साधारण स्वादों के समान साहित्य में भी स्वादों, रुचियों अथवा रसों की भिन्नता की माँग समय-समय पर हुआ करती है । रचना का सब से बड़ा गुण विशेष कर नाटकीय रचना का बड़ा गुण तो यह है कि वह असत्य अथवा आन्तरिक सत्य को सत्य अथवा वाह्य सत्य में परिणत कर दे, हमें भुला दें कि

हमारे समय जो पात्र अभिनय कर रहे हैं वे हमारे समय के साधारण मनुष्य नहीं प्रत्युत वही मनुष्य हैं जिनका किवे अभिनय कर रहे हैं। इस मुला देने को, असत्य को सत्य रूप देने को ही हम कला कहते हैं। सत्य हरिश्चंद्र में इस कला की बहुलांश में रक्षा हुई है। शौन्या-विलाप-आवश्यकता से अधिक बढा होते हुए भी अपना इच्छित प्रभाव पाठकों पर छोड़ ही जाता है। अतएव अस्वभाविकता से रहित है। प्रेक्षक यदि भूलकर रोने लग सकते हैं तो यह कला का दोष नहीं, चरमाभिव्यक्ति है। उस समय तक इस कला पर कोई शास्त्रीय विवेचन नहीं हुआ था। इस विषय का कोई ग्रंथ हिंदी में उपलब्ध नहीं था। भारतेंदुजी की अप्रतिम प्रतिभा ने संस्कृत एव पाश्चात्य नाट्य प्रणालियों का जितना ज्ञान उस समय संभव हो सकता था प्राप्त कर, उसका समुचित उपयोग कर हिंदी-नाट्य साहित्य को श्री वृद्धि की और उच्चादर्श रखा। उस समय तो उन्हें केवल इसी बात से संतोष था कि "जहाँ के लोग नाटक किमचिड़िया का नाम है, इतना भी नहीं जानते थे, भला वहाँ अब लोगों की इच्छा इधर प्रवृत्त तो हुई।" और हमें भी इतने से संतुष्ट होना जाना चाहिये और इस प्रवृत्ति के पैदा करने का श्रेय भारतेंदुजी को ही देना चाहिये। भारतेंदुजी ने यह कार्य केवल इसीलिये लिया क्योंकि जो बड़े-बड़े लोग थे (हैं) और जिनके किये कुछ हो सकता था (हैं) उनका ध्यान इस ओर जाता ही न था।

यद्यपि यह नाटक उनके मित्र बालेश्वर प्रसाद वी ए के इस आग्रह पर कि "आप कोई ऐसा नाटक भी लिखें जो लड़कों के पढ़ने-पढ़ाने योग्य हो, क्योंकि शृंगार रस के नाटक जो उन्होंने लिखे हैं वे बड़े लोगों के पढ़ने के हैं लड़कों को उनसे कोई लाभ नहीं।" लिखा। किंतु इसका विकास बड़े ही सुन्दर ढंग से हुआ है। प्रथम अंक में लड़कों के

लिये शिचा का खजाना है। दूसरे में नाटकीय विकास का प्रारंभ, राजा हरिश्चंद्र की दृढ़ प्रतिज्ञा से प्रारंभ होता है। उस प्रतिज्ञा-पूर्ति के प्रयत्न का प्रारंभ होता है। तीसरे अंक में प्रतिज्ञा पूर्वार्थ परनी एवं पुत्र सहित राजा त्रिक जाते हैं। चौथे अंक में रस परिपाक और काव्य-कला का उज्वल दिग्दर्शन होता है।

प्रारंभिक अवस्था में लेखक आत्म-प्रकाशन की ओर ही अधिक मुक्तता है। उसका क्षेत्र प्रायः संकुचित भी होता है। उसमें व्यापक भावनाएँ नहीं मिल पाती हैं। आत्म-प्रकाशन के परिचायक जैसा मैं पहले कह आया हूँ शिचा की प्रवृत्ति पाई जाती है। इसी प्रकार प्रथम दो अंकों में बालकोपयोगी सामग्री बहुत अधिक मात्रा में प्राप्त होती है। इन्हीं अंकों में भारतेंदु बाबू के चरित्र की महानता प्रदर्शित होती है। प्रेमा ज्ञात होता है, उन्होंने अपना हृदय, अपनी आत्मा, अपने जीवन का सार तत्त्व निकालकर रख दिया है। उनके समकालीन लेखक न्यू-मेन की भी यही खूबी थी कि वह अपने को बड़े ही स्पष्ट ढंग से व्यक्त कर सकता था।

इस नाटक में स्पष्टतया भारतेंदु बाबू अपने जीवन को अपने जीवन के आदर्श को रख सके हैं। अपने जीवन की परीक्षा में वे भी इसी प्रकार सफल हुए थे। राजा हरिश्चंद्र ने केवल एक स्वप्न की ही वटना के कारण तो सर्वस्व त्यागकर कष्टों को आह्वान किया। स्वप्न तो सत्य नहीं होता, चाहे कभी उसमें सत्यासत्य ही क्यों न मिले। भारतेंदुजा ने भी तो स्वप्नों में ही अपनी धन-संपत्ति खोई थी। वे भावुक हृदय थे। भावुकता तो स्वप्नों ही की सहचरी है। इस जगत की वास्तविकता से कोसों दूर रहती है। इसी के कारण अन्त समय में उन्हें काफी कष्ट उठाना पड़ा। यह कष्ट काल सत्य हरिश्चंद्र के चौथे अंक के समान ही अर्थांतरिक दुःख का और काफी बड़ा उनके जीवन में

रहा है। राजा हरिश्चंद्र के समान ही अपने चित्रों की एक अप्राप्य निधि अपने एक मित्र को वे दे चुके थे किंतु उफ तक न की। उनका वह मित्र भी विश्वामित्र से अधिक कठोर हृदय था। उसने वह निधि नहीं लौटाई यद्यपि भारतेंदु वावु उसे सैकड़ों रूपया उसका मूल्य-अपनी वस्तु का मूल्य देने को उद्यत थे यद्यपि विश्वामित्र ने तो केवल परीक्षा ली थी और वे उनका राज्य अन्त में लौटा देना चाहते थे।

पहिले अंक में इन्द्र-नारद-सवाद कि निम्न कथनों पर विचार कीजिये।

“साधु स्वभाव से ही परोपकारी होते हैं।”

“अहा ! हृदय भी ईश्वर ने क्या ही वस्तु बनाई है ! यद्यपि इसका स्वभाव सहज ही गुणग्राही हो, तथापि दूमरों की उत्कट कीर्ति से इसमें ईर्ष्या होती है, इसमें भी जो जितने बडे हैं, उनकी ईर्ष्या उतनी ही बढी है। हमारे ऐसे पदाधिकारियों को शत्रु उतना सताप नहीं देते जितना दूसरो की संपत्ति और कीर्ति।”

“बड़ाई उसी का नाम है जिसे छोटे-बड़े सब मानें।”

“जिसका भीतर बाहर एकसा हो और विद्याचुरागिता, उपकार-प्रियता आदि गुण जिसमें सहज हों, अधिकार में क्षमा, संपत्ति में अनभिमान और युद्ध में जिसकी स्थिरता है वह ईश्वर की सृष्टि का रत्न है।”

“बड़ा पद मिलने से षोई बड़ा नहीं होता है। बड़ा वही है जिसका चित्त बढा है।”

इसी प्रकार गृह-चरित्र, 'महात्मा एवं दुरात्मा' भेद आदि के कथन प्रायः उनके चरित्र पर ही घटित होते हैं। बाल-शिक्षोपयोगी है और सरलता से उनमें प्रकट किये गये हैं।

दूसरे और तीसरे अंक में उनके इस कथन की “भला जिसने पहले अपने घर के चरित्र ही नहीं शुद्ध किये हैं उसकी और बातों पर क्यों विरवास हो सकता है” परीक्षा होती है।

महारानी शैव्या दुःस्वप्नों को देखकर भयभीत हो जाती है महाराज हरिश्चंद्र जब अपने स्वप्न में राज्य दान में देने की बात उसके समक्ष रखते हैं तब वह कुछ अद्भुत बात सी समझती है किन्तु शीघ्र अपनी गलती स्वीकार कर लेती है। पति की सहगामिनी होकर दासत्व स्वीकार कर लेती है, विक जाती है। चौथे अंक में उसका वह अंश भी हमें देखने को मिलता है जहाँ वह क्लृप्त हो गया है। इसमें सटेह नहीं शैव्या का विलाप साधारण स्त्रियों के दहाड़ मारकर रोने समीखा हो गया है, वह वाह्य है और हृदय की अनुभूति उसमें पूर्ण रूप से जैसी चाहिये वैसी नहीं पाई जाती क्योंकि केवल रोने से या ऊपरी शब्दों के कथन से ही रस की उत्पत्ति नहीं होती। उसमें हृदय के भावों का सामंजस्य चाहिये गन्द चाहे कस्या पूर्ण भजे ही न हों। विषय का विस्तार, प्रकटीकरण ही ऐसा होना चाहिये कि वह रस की उत्पत्ति कर दे।। जैसा प्रसंग कारुणिक है, हृदय-स्पर्शी है, भर्म व्यथा पर चोट पहुँचानेवाला है वैसा उसका निर्वाह यथोचित नहीं हुआ है। किंतु एक बृहत् सीमा तक रस का सचरण एवं परिपाक अवश्य करता है।

लक्ष्मीनारायण मिश्र

‘प्रसाद’ के पश्चात् मिश्रजी में हमें एक बड़ी तीव्र, बलवती विचार-धारा, एक वेदना मिश्रित तिलमिलाहट, समाज और परिस्थितियों के प्रति एक मार्मिक किंतु गंभीर व्यंग्य मिलता है।

प्राक्थन मिश्रजी ने हिंदी-साहित्य में सबसे पहिले पाश्चात्य प्रणाली, न केवल बाह्य या टेकनिक संबंधी, किंतु

आंतरिक, चरित्र-चित्रण-सम्बन्धी भा एवं अन्य समस्याओं, जीवन की विपमताओं, भारतीय जीवन में उठनेवाली सामाजिक और साहित्यिक क्रांतियों को भी आधुनिकतम रूप में रखा है। इसमें सदेह नहीं यदि मिश्रजी के नाटकों को खेलेजाने का सुयोग मिलना तो आज से कई वर्ष पहिले हिन्दी-साहित्य-समाज में एक घोर क्रांति की उद्भावना हो जाती और मिश्रजी का अनुकरणीय तरुण समाज में जीवन और बल प्रदान करता। आज तो शायद हम मिश्रजी की बात सुनने के लिए भी तैयार हैं किंतु उस समय तो हमने मिश्रजी का बहिष्कार कर दिया होता। मिश्रजी के नाटकों का अधिक और व्यापक प्रचार नहीं हुआ, इसका कारण यही रहा कि एक तो हिन्दी का कोई मंच नहीं, दूसरे उनकी भाषा जितनी वेगवती उनकी भूमिकाओं में उनसे व्यक्त हो सकी है उसका दशमांश भी हमें उनके नाटकों में नहीं मिलता। रूक जाने की शैली भी उनकी अस्पष्ट और नाटकीय कला की दृष्टि से भाव-व्यंजक नहीं। तीसरे हमने मिश्रजी में जो खूबी, जो व्यंग्य, जो मार्मिकता, जो कचोट, बेचैनी, तिलमिलाहट, जो आवेग, जो क्रांति, जो भावप्रवणता, जो उथल-पुथल, जो संघर्ष और अंतर्द्वंद्व हैं उन्हें

पहचाना नहीं है। इस लेखक को गायद हम ममक ही नहीं पाये हैं। हमारा यह दृढ़ विश्वास है कि यदि मिश्रजी को स्टेज पर स्थान मिले तो कतिपय सगोधनों एवं स्टेज की आवश्यकताओं का ध्यान रखने पर भी उनकी कृतिपूँ एक मानसिक क्रांति, एक अभूतपूर्व लहर पैदा करने में समर्थ हैं।

इसकी तरफ हमारा ध्यान न जाने का कारण यह भी हो सकता है कि इसने पाश्चात्य जीवन का अनुकरण किया है। इसने पाश्चात्य प्रणालियों एवं शैलियों तथा आधुनिकतम विचार धाराओं का अनुकरण तो किया है किंतु वह नकल नहीं है, सफल अनुकरण है। शुद्ध भारतीय है। आवश्यक अवश्य पाश्चात्य दिखाई देता है किंतु आत्मा शुद्ध भारतीय ही है।

यहाँ पर यह लिखना भी अप्रामांगिक नहीं होगा कि इस भावनाओं के नाटक लेखक पर भी असहयोग एवं अन्य राष्ट्रीय आंदोलनों का काफी प्रत्यक्ष और परोक्ष प्रभाव पडा है। वह लेखक पर राष्ट्रीय आंदोलन का प्रभाव एक ऐसी लहर थी जिसने देश भर में एक जीवन जगा दिया था। इसमें संदेह नहीं १९२० के पहिले भी काफी राष्ट्रीय जाग्रति हो गई थी किंतु वह सीमित थी और उसमें भी ज्यादातर, सैद्धान्तिक थी। क्रियात्मक उतनी नहीं थी। १९२० के पश्चात् एक बार सारे देश में 'एक वर्ष में स्वराज्य' का संदेश पहुँच गया था। लोगों में जाग्रति विजली के समान फैल गई थी। रामराज्य के स्वप्न भारतवासी देखने लगे थे और एक बार सन् सत्तावन के पश्चात् उन्होंने समझा था कि हम मुक्त हो सकेंगे। पराधीनता से अपना पीछा छुड़ा सकेंगे। इसके पहिले जनता का ध्येय सामाजिक सुधारों की ओर ही था किंतु इसके पश्चात् कुछ समय तक वह राष्ट्रीय भावना से ओत-प्रोत रही और उसमें धीरे-धीरे

आत्मिक बल का संचय और वृद्धि होती रही । इसके साथ ही जब वाह्य आंदोलन अथवा युद्ध बन्द हुआ तो देश का काया पलट हो गया था । पाश्चात्य एव पौरात्य सब धाराएँ —सब प्रकार की नवीन धाराएँ सहस्रों मुखी हो फूट पड़ी । जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में जाग्रति के चिह्न नजर आने लगे । जीवन पर प्रत्येक दृष्टिकोण से विचार किया जाने लगा । आंदोलन अथवा युद्ध तो बन्द हो गया किंतु उसका प्रभाव भारतीय मस्तिष्क पर काफी पड़ा और वह प्रभाव साहित्य की अनेक धाराओं में से यह निकला और आज भी बह रहा है । निकट भविष्य में भी वहता जायगा । इतनी प्रचुर सामग्री उस लहर ने भारत को, भारतीय मस्तिष्क को, प्रतिभा को, लेखको, साहित्यिकों एव कलाकारों को दी है । यद्यपि आज का लेखक चाहे यह स्वीकार न करे कि उस पर क्रांति का जो अथ तक हो रही है और जब तक महात्माजी जीवित हैं तब तक चलती रहेगी, असर पड़ा है, क्योंकि उसके परोक्षभाव का अनुभव वह नहीं कर रहा है किंतु उस लहर ने जो कण भारतीय वातावरण में फैला दिये है वे उड़-उड़ कर उसकी प्रत्येक स्वाँस के साथ उसके हृदय को स्वच्छ और उसके मस्तिष्क को उर्वर बना रहे हैं । उसकी वाणी में जोश, उसकी कार्य प्रणाली में त्याग, उसकी आत्मा में शक्ति, दृढ़, उस उस दृढ़ से लड़ने की ताकत, सत्य के प्रति आग्रह, युद्ध की भावना, विद्रोह की भावना और जनता-जनादन तक पहुँचने की आकांक्षा उसी क्रांति के कणों द्वारा हममें जाग्रत हुई है ।

इसी प्रकार न केवल जीवन के किंतु साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में भी वे कण फूट निकले हैं । जब 'प्रसाद' से लेखक में उसका प्रभाव अंकित होता है तो मिश्रजी सदृश सामयिक समस्याओं पर लिखनेवाले लेखक पर उसका प्रभाव न पड़ता यह संभव नहीं था । मिश्रजी के नाटकों में तो कई रूप में यह पड़ा है; राष्ट्रीय, सामाजिक, धार्मिक,

पाश्चात्य शैली एवं विचारों सम्बन्धी। मिश्रजती स्वयं यह स्वीकार करते हैं कि कलाकार को अपने युग की जिंदगी बिताना चाहिए।

इस दृष्टि से यह लेखक वद्दा सौभाग्य शाली है कि इसने सामयिक धटनाओं और पात्रों को, वातावरण को अपने नाटकों में स्थान दिया है।

तत्कालीन परिस्थितियों एवं पात्रों का चित्रण जितना लेखक की विशेषता सरल है उतना ही कठिन भी है। इनके चित्रण के

लिये मस्तिष्क का परिष्कृत एवं निष्पक्ष होना, हृदय का सरल, निष्कपट और सब के लिये सहानुभूति एवं समवेदना पूर्ण होना, दृष्टिकोण का व्यापक होना, लेखक की सूक्ष्म दृष्टि का होना, उसमें अवलोकन और ग्रहण करने की शक्तियों का होना अत्यंत आवश्यक है। ये बातें जितनी ही उसमें अधिक होंगी वह उतना ही सफल लेखक अथवा कलाकार हो सकता है। सामयिकता को प्रकट कर देना अभिशाप नहीं है जैसा कि कतिपय कलाकार सोचा करते हैं। प्रत्येक कलाकार, साहित्यिक अथवा लेखक को अपने युग की जिंदगी तो बितानी ही पड़ती है। जिस युग में वह खेलता-कूदता, पढ़ता-लिखता, विचार-विनिमय करता उसका प्रभाव उम्र पर न पड़े यह संभव नहीं। वह कल्पना की उड़ानें कितनी ही भरता रहे किंतु उसकी कल्पना का आधार वही युग, उस युग की धटनाएँ, वातावरण एवं भावनाएँ और अनुभूतिएँ ही रहेंगी। हाँ चूँकि उसमें ग्रहण शक्ति बड़ी तीव्र होती या जितनी तीव्र होती है उसके अनुसार वह युग से जल्दी संजल्दी भावनाएँ विचार धाराएँ ग्रहण कर लेता है और उसकी प्रतिभा एक सुन्दर सुव्यवस्थित और सुचिंतित रूप में उन्हें प्रकट कर देती है। अन्य साधारण एवं निम्न कोटि के लेखकों को इसी मनोवैज्ञानिक क्रिया में—ग्रहण एवं प्रकटीकरण में—काफी समय लग जाता है। कभी-कभी अन्य कारण भी ऐसे आजाते हैं जिनसे इनमें व्यवधान अथवा ब्याघात पड़

सकता है, किंतु इनके कारण लेखक का महत्त्व कम नहीं होता यदि वह उस समय तक की विचार-धारा से पहिली का उचित समन्वय कराकर अपने को व्यक्त करे।

काल विशेष के पात्र, परिस्थितिएँ एवं वातावरण प्रभावित भी अधिक करते हैं। वे रोचक भी अधिक होते हैं क्योंकि इन के द्वारा मनुष्य अपने को ही देखते हैं। हमारे गुण-दोषों का विवेचन हम निष्पक्ष होकर कला-प्रदर्शन के जरिये देख सकते हैं। कभी-कभी हमें अपनी बुराईयों पर क्रोध भी आ जाता है। एक खीरु और झुल्लाहट हम में पैदा होती है। विशेष कर तब जब कि उक्त कला प्रदर्शन में हमारा जातीय सामाजिक, राष्ट्रीय अथवा पुकांगी चित्रण हो। इसलिये आधुनिक चित्रण के कलाकार को बड़ा सतर्क रहना चाहिये और उसे समदृष्टि तथा निष्पक्ष होना चाहिये। उसके लिये केवल कला की ही दृष्टि से लिखना श्रेय स्कर है। जहाँ तक हो सके वहाँ तक समस्याएँ तो रखे उसके हल भी वह रख सकता है किंतु उनका हल अंतिम रूप में न रखे, यही उसके लिये उत्तम होगा। फिर भी उसकी प्रतिभा के लिये, कला के लिये कोई इस प्रकार का बंधन नहीं निर्धारित किया जा सकता है।

एक समय था जब हिंदी की प्रगति का प्रारंभिक काल भारतेंदु के बाद भी आया और तब हमने अपने प्राचीन पौराणिक ग्रंथों की ओर ध्यान दिया और अपनी नाटकीय सामग्री के लिये उनसे मसाला इकट्ठा किया। जनता में उनकी रुचि भी काफी रही। लोगों ने 'महा-भारत', 'अभिमन्यु', 'तिलोत्तमा' आदि नाटक पढ़कर आत्मतुष्टि की। 'कृष्णाञ्जु'न और 'वरमाला' के सफल अभिनय देखकर वे मुग्ध हुए। फिर इनसे जब कम वृत्ति का आभास मिलने लगा तो हमने पुराणों की ओर से इतिहास की ओर आना प्रारंभ किया। 'दुर्गावती' 'महा-राणा प्रताप' आदि हमारे मफल नाटकों में समझे गये। ऐतिहासिक

नाटकों में सबसे सफल और उत्तम प्रयास 'प्रसाद' का है। 'प्रसाद' की नाटकीय कला में हमने सबसे पहिले इतिहास के गंभीर और मौलिक अध्ययन की प्रवृत्ति प्रचुर और श्रेयस्कर रूप में पाई।

इधर सेठ गोविंददासजी ने भी ऐतिहासिक नाटकों का सुन्दर रूप हमारे सामने रखा है। इनके अतिरिक्त हमारी तुच्छ सम्मति में किसी ने ऐतिहासिक सामग्री का सुन्दर उपयोग नहीं किया है। उदयशंकर भट्ट का प्रयत्न सफल प्रयत्न को छूता हुआ नहीं दिखाई देता।

कहने का आशय यह है कि पौराणिक और ऐतिहासिक नाटको (साहित्य) के पढ़ने से जब हम ऊब से जाते हैं तब सामयिक और सामाजिक नाटकों के प्रादुर्भाव की आकांक्षा स्वभावतः हम में जाग्रत होती है। पौराणिक कथाओं में अब इतनी शक्ति नहीं रही कि वे हमें प्रभावित कर सकें। इतिहास के अध्ययन की ओर से अब रुचि हटती सी जा रही है। आज के कवि, कलाकार, साहित्यिक से आधुनिक युग जीवन का सपर्क, जीवन का सधर्ष, जीवन का समन्वय और विश्लेषण, जीवन की समता और विषमता चाहता है।

पौराणिक आस्थानों को इतने दीर्घकाल ने अब हमारे वर्तमान संघर्षों और जीवन से बहुत दूर फेंक दिया है। हम उस युग की विशेषताओं को हमारे उस पूर्व युग के गौरव को स्वीकार तोकरते हैं किंतु वह हम में उतना स्पंदन, कपन पैदा नहीं करता। कई ऐसे प्रगल्भ कारण उत्पन्न हो गये हैं जिनसे इतिहास से भी हमें वैराग्य सा हो गया है। इस विरक्ति का प्रभाव हमारे जीवन पर भी काफी पड़ा है। ऐतिहासिक या सुदूर ऐतिहासिक घटनाएँ हमारे जीवन में धक्के भले ही दें, उनसे हमें कुछ प्रेरणा एवं उत्तेजना भी मिल जाय किंतु वे हमारी आज की समस्याओं पर चुप हैं। समस्याएँ, जीवन की विषमताएँ आज बढ़ती जा रही हैं। बहुमुखी हो रही हैं। कुछ अर्थों में इतिहास की

पुनरावृत्ति के सिद्धांत को सूँटा कर रही हैं। ऐसी परिस्थिति में मिश्रजी ने सामयिकता को धरना कर हिंदी नाट्य-साहित्य में नव जीवन, नव विचार धारा, एक नवीन प्रणाली की सृष्टि कर उसका कल्याण किया है। उपन्यासों और कहानियों के क्षेत्र में हमारे युग के मापदंड के लिये जो प्रेमचंदजी ने कार्य किया वही कार्य मिश्रजी द्वारा भी नाट्य क्षेत्र में संपन्न होता यदि इसमें कतिपय भाव प्रकाश-संबंधी दोष न आ गये होते और इस लेखक ने एक व्यवस्थित और जोरदार भाषा उस विचार धारा के व्यक्त करने के पहिले प्राप्त कर ली होती। जितनी तीव्र विचार धारा का प्रवाह मिश्रजी में हमें मिलता है उसके योग्य उसे अभिधान पहिने में लेखक ने प्रयत्न रायद जान वृत्तकर नहीं किया है। मिश्रजी में हमें हमारे युग की समस्याएँ, माँगें, व्यक्तीकरण, सधर्ष सामाजिक और जातीय दोनों ही बड़े तीव्ररूप में मिलते हैं। दुःख इतना ही है कि इसके नाटको के अभिनय देखने का अवसर नहीं आया ताकि समुचित रूप से उनका परिचय हो सकता।

मिश्रजी में एक दोष भी है जो शायद आगे जाकर निकल जावे। वह यह कि उनकी रचनाओं में कतिपय विशिष्ट मिश्रजी की रचनाओं का एक अभाव व्यक्तियों का ही चित्रण हुआ है। जीवन के कुछ ही अंगों पर प्रकाश डाला गया है। जीवन के विभिन्न और सब प्रकार के पात्रों का समावेश अब तक मिश्रजी से नहीं हो सका है। इसी प्रकार निम्न श्रेणी के पात्रों के चित्रण का प्रायः अभाव है। उनके सब पात्र प्रायः जमींदार, धनवान तथा प्रोफेसर हैं। शायद वे हम असंपूर्ण जीवन को पूर्ण करने की चेष्टा करें। इसीलिये जहाँ वे जीवन का संपर्क कला के लिये आवश्यक मानते हैं वहाँ संपूर्ण जीवन तक अवस्था के कम होने के कारण अभी तक नहीं पहुँच पाये हैं। अभी तक कॉलेज जीवन का प्रभाव

लक्षित होता है। वे स्वयं मानते हैं कि कलाकार में विश्व की व्यापक भावनाएँ होना चाहिये, किंतु उनमें अभी वे व्यापक भावनाएँ नहीं आ पाई हैं। एक विरोध स्थल पर टिके हुए अथवा शिक्षित समुदाय में प्रकट होनेवाली विषमताओं का ही प्रदर्शन है।

कहा जाता है कि वरनर्डशा के अनुकरण पर मिश्रजी ने रचनाएँ की हैं क्योंकि उनकी कथा वस्तुएँ राजनीतिक और सामाजिक हैं। उनमें कटु व्यंग्य और परिहास है। किंतु दोनों की रचनाओं एक आति का के सूक्ष्म अवलोकन से ज्ञात होता है कि उनमें केवल निवारण वरनर्डशा का ही अनुकरण नहीं है (यद्यपि इस अति प्रसिद्ध और एक आधुनिक उच्च कोटि के नाट्यकार का अनुकरण बुरा नहीं) किंतु पाश्चात्य शैली, भावों, समस्याओं, धट-नाओं और वस्तु-प्रदर्शनों का भी अनुकरण एवं भारतीयकरण मिलता है। पाश्चात्य नाटक विरोधकर सामाजिक और राजनीतिक आज जिस स्तर पर हैं मिश्रजी ने हिंदी नाट्य साहित्य को उसी स्तर पर रखने की किन्हीं अंशों में सफल चेष्टा की है और इसीलिये उनकी कथावस्तु, समस्याएँ और पात्र ऐसे होते हैं जो उच्च, शिक्षित, जमींदार धनी वर्ग ही में, विशेष कर बड़े-बड़े शहरों के वातावरण में पाये जाते हैं। अभी तक मिश्रजी की पहुँच और दृष्टि इन्हीं तक सीमित रही है और इन्हीं का चित्रण उन्होंने किया है। इसी कारण उनमें कतिपय ऐसी समस्याएँ आ गई हैं जो आगे यूरोप और अमेरिका के समान भारत में भी उठनेवाली हैं, चाहे मिश्रजी ने जैसा सोचा हो उसके अनुरूप वे न हों। उन्होंने अपनी कल्पना के आधार पर, पाश्चात्य समस्याओं पर विचार कर भारत में उनका आधार कितना ग्राह्य हो सकता है इसके आधार पर अपने कुछ हल भी निकाले हैं। वे कहीं तक रूत्य होंगे यह भविष्य ही बतायेगा।

सन्यासी में ऐसी ही कथा-वस्तु है। यद्यपि वृद्ध-विवाह भारतीय ढंग पर है किंतु वातावरण वही पाश्चात्य है। वृद्ध-विवाह करनेवाले प्रोफेसर दीनानाथ हैं किंतु विवाहित ललना कोई अपढ़ भारतीय नारी नहीं, एक शिक्षित महिला है। दोनों का जटिलता एवं विप- तीय नारी नहीं, एक शिक्षित महिला है। दोनों का मता का चित्रण गठ-बंधन हो जाता है। इसमें सत्यांश अवश्य है। एक समय था और आज भी ऐसी ही अवस्था है। “शिक्षकों के बारे में भी दो शब्द। प्रथम श्रेणी का एम्० ए०, प्रोफेसर होने की योग्यता है। चरित्र का संस्कार हो या नहीं। इसी नाटक में (सन्यासी में) एक प्रोफेसर साहब जो अभी नई उमर के हैं एक लड़की से प्रेम करने लगते हैं। उनकी शिक्षा उनके भीतर जो प्रकृति है उसे देना नहीं सकी। दूसरी ओर एक दूसरे महात्मा, जिनकी अवस्था पचास से भी अधिक है और जिनका सारा जीवन साहित्य की शिक्षा देने में बीता है, जवान लड़की से विवाह करते हैं उसको वसि उनसे नहीं होती। इस प्रकार, जीवन जटिल और विपम हुआ है।” (मिधजी)

इसी जटिलता और विपमता का, विश्वकान्त और मालती के प्रणय प्रेम एवं किरणमयी और मुरलीधर के मानसिक संघर्ष और अन्त-द्वंद्वों का सुन्दर चित्रण हुआ है। लेखक के मस्तिष्क में जो कॉलेज जीवन के चित्र, जो प्रभाव, अंकित हुए हैं उनका यथातथ्य चित्रण तो है किंतु उनमें परिपक्वता की कमी विद्यमान है। चरित्र-चित्रण अधूरा है। कई अस्वाभाविकताओं की सृष्टि भी लेखक ने इसीलिये कर डाली है।

मिधजी में कई दोषों के बावजूद भी जो एक सब से बड़ी बात पाई जाती है वह है उनकी सजीवता। लेखक में जीवन, यौवन, छटपटा-हट, संघर्ष, द्वन्द्व, विचार-धारा बड़ी तीव्रता से दौड़ती सजीवता है। उसके जीवन का वह रस अपनी रचनाओं में जहाँ तक हो सका है पूर्णतया ढाल सका है। इसीलिये

उसकी कथावस्तु पौराणिक तथा ऐतिहासिक न होकर सामाजिक और राजनीतिक है। यद्यपि जीवन के बहुत कम अंगों का चित्रण वह अभी तक कर पाया है किंतु जितने सीमित क्षेत्रवाले जीवन का उसने चित्रण किया है उसमें उसका जीवन, जीवन की सजगता, अोज, संघर्ष और द्रव्य, विषमताएँ और जीवन-समन्वय भी पाया जाता है। वह स्वयं लिखता है, "जिसे जीवन की कल्पना करना है - जीवन का निर्माण करना है जीवन की अभिव्यक्ति करनी है, वह इतिहास के गढ़े मुँहें नहीं उखाड़ सकता। जिन सामाजिक और राजनीतिक बन्धनों के भीतर हमारी आत्मा आज छटपटा रही है, यदि हम चाहें भी तो उनका समावेश इतिहास के महान् चरित्रों में नहीं करा सकते। इस कारण हमें हार कर सामाजिक चरित्रों की कल्पना करनी पड़ेगी।" लेखक ने ईमानदारी, सच्चाई और अपनी योग्यता एवं मानसिक विकास के जिस स्तर पर वह था वहाँ तक यही किया है। इसीलिये उसने ऐसे पात्रों के "उन चरित्रों की जिनके हृदय की धड़कन हमारे हृदय की धड़कन में मिल सकें" सृष्टि की है। लेखक ने रोम्यों रोल्सों के कथन का अवतरण दिया है। "प्रेम और कला के विषय में दूरमरों ने क्या कहा है यह पढ़ना व्यर्थ है। हम वही कह सकते हैं जो हम अनुभव करें और वे जब तक कि उन्हें कुछ कहना नहीं होता और कहने में जल्दी कर बैठते हैं कुछ भी नहीं कर पाते।" इसमें मैं लेखक से बड़े अक्षरों को छोड़ कर शेष से सहमत हूँ। बड़े अक्षरों के लवध में यही है कि लेखक कुछ कह भी पाया है। अपने को, अपनी कला और विचार-धारा को व्यक्त भी कर पाया है।

"कला का निर्माण कला के लिये" और सो देव्य लेखन में जब प्रतिभाशाली लेखक लिखते हैं कोई अन्तर नहीं होता। केवल दृष्टिकोण का ही अन्तर रह जाता है। देखने से यह अवश्य मालूम पड़ता है

लेखक का चिंतन और कि लेखक ने प्रेमचन्द के समान सोद्देश्य चिंतन के प्रकाशन लिखा है, किंतु सुष्म अवलोकन के आधार पर की शैली यथातथ्य चित्रण जिसमें लेखक प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से भी भाग न लेवे। 'कला कला के लिये' की ही श्रेणी में आ जाता है। इस दशा में भी लेखक सोद्देश्य रचता हुआ भी जीवन का पुरा सानिध्य प्राप्त कर लेता है। मिश्रजी से ऐसा ही हुआ है।

मिश्रजी पर जो पाश्चात्य समस्याओं का प्रभाव पड़ा है, जो भारतीय वातावरण में अभी तक अस्थिर रूप में ही आई हैं और जो शिक्षित समाज एक विशिष्ट समूह में ही सीमित है, उन पर उन्होंने विचार करना अभी से प्रारम्भ कर दिया है। ये समस्याएँ निकट भविष्य में ही अपने तीव्रतम रूप में हमारे समक्ष आनेवाली हैं। मिश्रजी ने इन्हें ठीक समय पर ग्रहण कर उनका भारतीयकरण किया है और एक साहित्यिक को किस प्रकार तात्कालिक परिस्थितियों से आगे बढ़ कर पथ-प्रदर्शन करना चाहिये इसका आदर्श हमारे सामने रखा है। कलाकार एक बड़ा भावुक और अदृश्यशील हृदय लिये रहता है तथा युग की समस्याओं को जो उस समय रहती है और जो भविष्य का आभास देती हैं या भविष्य में सामने आनेवाली होती हैं उन पर प्रकाश डालता है। मिश्रजी ने यही किया है।

लेखक ने सोद्देश्य लिखा है। उसके निश्चित सिद्धान्त हैं और वह अपने को कलाकार नहीं तत्पदार्थी कलाकार कहता है। उसकी रचनाओं, कलाओं में उसका चिंतन है; किंतु अभी वह उच्च कोटि का नहीं हो पाया है। उसके चिंतन में कतिपय दोष भी हैं। उसने समस्याओं के हल केवल समझौते के ही रूप में रखे हैं। जीवन में इनका महत्व अवश्य है किंतु प्रभाव इनके विरुद्ध होता है। समस्याएँ जीवन के अभावों को कम कर सकती हैं, जीवन को जीवन की परिधि में घेरे रह सकती हैं,

किन्हीं अंशों में सुख और आनन्द की सृष्टि भी करती हैं। जीवन को महत् और पूर्ण बना सकती हैं। किंतु ऐसा होता नहीं। क्यों ऐसा होता नहीं? इनके स्थान पर विषमताओं और जटिलताओं की सृष्टि क्यों हुआ करती है? मनुष्य जान कर भी इनमें क्यों फँसता जाता है और अन्त इनमें से निकलने में क्यों असमर्थ पाता है? वह जीवन में समझौता निम्नका करना उसके लिये अनिवार्य और आवश्यक होता है क्यों नहीं कर लेता? ये ऐसे प्रश्न हैं जिनका विवेचन उसके समान तत्त्व-दर्शी कलाकार को करना चाहिये। लेखक ने इन्हीं के विवेचन के लिये पाश्चात्य ढंग पर मनुष्य में देवता और राक्षस की सृष्टि की है। कभी देवता उसका पथ-प्रदर्शन करता है और कभी राक्षस। कभी सद्प्रवृत्ति उसमें जाग्रत होती है और कभी अस्वत्।

प्रेमचन्द के समान इस लेखक की भी एक बड़ी भारी खूबी है वह यह कि इन्होंने मानव-जीवन के नारी-जीवन भी जिसमें सम्मिलित हैं—कोमल से कोमल भागों को भी स्पर्श किया है और वहाँ से वह सफलता, अश्लीलता और सुन्दरता के साथ निकल आया है। कुछ कोटि के लेखकों के समान वह केवल विल्ली के धक्के, प्रेम का उन्माद नहीं देता। उनमें जीवन का सार भाग, सुन्दरता और गौरव की सृष्टि करता है। ऐसे स्थलों को, कुछ क्षीण अश्लीलता के होते हुए भी वह महत् बना जाता है। अपने आदर्श और उद्देश्य से गिरता नहीं।

लेखक का जो उद्देश्य उसकी रचनाओं में है वह उसी के शब्दों में पूर्णतया व्यक्त हो जाता है। इसलिये उसके उद्धरण देना अच्छा है। वह लिखता है, "मैंने जो अनुभव किया है, देखा है उसे नाटक के रूप में तुम्हारे सामने रख देता हूँ। यथार्थ—ज्यों का यों—ईमानदारी के साथ।" चरित्रों के सवध में, "मैंने अपने चरित्रों को यथाशक्ति जीवन के

अनुकूल बनाया है। उनके हँसने में और उनके रोने में तुम्हें अपने जीवन की बातें मिलेंगी।” “मैंने जानबूझ कर मनोरंजन के लिये या धोखा देने के लिये किसी को पापी और किसी को पुण्यात्मा नहीं बनाया है। मैंने अपने चरित्रों को जिंदगी की सड़क पर लाकर छोड़ दिया है। वे अपनी प्रवृत्तियों और परिस्थितियों के चक्करदार घेरे में होकर रुकते हुए, थकते हुए, ठोकर खाते हुए आगे बढ़ते गये हैं और मैं बराबर एक सच्चे जिज्ञासु की तरह उनके पीछे बड़ी सावधानी से चलता रहा हूँ। मैंने उन्हें देखा है और समझा है उनकी सभी बातों को, उनकी सारी जिंदगी को।” “हमारा-तुम्हारा या सब किसी का सत्य इसमें नहीं है कि हम सब क्या थे या क्या हैं? बल्कि इसमें है कि हम सब क्या होंगे? हमारा सत्य हमारे भविष्य में है।” “जहाँ मुझे विश्वास नहीं हो सका, वहाँ मैंने अविश्वास प्रकट किया।” “मैंने विद्रोह करने के लिये विद्रोह नहीं किया है।” “पश्चिमी शिक्षा, पश्चिमी आदर्श, पश्चिमी जीवन हमारे रक्त में विपैले कीटाणु की तरह प्रवेश कर हमें अशान्त बना रहे हैं हम समझते हैं विकास हो रहा है। भिन्न-भिन्न शक्तियों के विकास का अवसर यहाँ नहीं।” लेखक ने अपनी नाट्य-रचनाओं में इन्हीं को व्यक्त करने की चेष्टा की है। (राजा महेन्द्र-प्रतापसिंह के आधार पर ‘सन्यासी’ में विश्वकान्त का चरित्र और एशियाई संघ के स्थापना की कल्पना भी की है। भारतीय संघ ही एक बड़ा काम कर सकता है। भारत और चीन का मतलब है आधी दुनियाँ। राजनीति तो राष्ट्रों के स्वार्थ और स्वहिताहित पर निर्भर रहती है और जापान ने इसका प्रबल और पुष्ट उदाहरण सामने रखा है।)

मिश्रजी की गति निम्न कोटि के पुरुष-पात्रों के चरित्र चित्रण और उनके मनोवैज्ञानिक विश्लेषण में प्रायः प्रिष्कूल नहीं है। ऐसे पात्रों की ओर उन्होंने या तो सूक्ष्म दृष्टि से देखा ही नहीं है

मिश्रजी के अथवा उनकी ओर उनका ध्यान ही नहीं गया है। निम्न पात्र 'अश्वरी' और 'सुलिया' के चरित्र-चित्रण में अवश्य एक सीमा तक वे सफल हुए हैं किंतु साधारण मनोवैज्ञानिक विश्लेषण है, तब तक पहुँच नहीं। पुरुष पात्रों में, 'रुन्यासी' में मोती, 'मुक्ति के रहस्य' में जगई और 'राजयोग' में गजराज हैं।

मोती मालती के पिता उमानाथ का व्यभिचारजन्य एवं पौष्य पुत्र है। वह मालती का मोटर-डाइवर है। इसका चित्रण विलङ्घित अथवा और अस्पष्ट है। वह वचन से दृष्टी के घर में निम्नपात्रों का चरित्र-चित्रण पला-पुमा है शायद इसीलिए वह अपने को और उनसे मनोवैज्ञानिकता नौकर नहीं समझता हो। मनुष्य में स्वाभिमान का अभाव रहता ही है। नौकर होते हुए भी उसमें स्वाभिमान है। किंतु मोटर ड्राइविंग कोई सम्माननीय पेशा नहीं। वह घर में इतना मुँह लगा गायब होगा कि मालती से भी बराबरी की और घर के समान बातें कर सके। किंतु एक साधारण-सी बटना पर उसके स्वाभिमान का एकाएक सीमांत पर चढ़ जाना अस्पष्ट है, विकास की सूचना नहीं देता। कभी एकाएक ठेक किसी बात से अवश्य लग जाती है किंतु निम्न श्रेणी में रहते हुए एकाएक उस पर ठेस पहुँचना जरा विचारणीय है। वह कहता है, "मैं नौकर हूँ" जैसे उसने अब तक अपने को नौकर न समझा हो।

इसी प्रकार से गजराज के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण में भी मिश्रजी सफलता से कहीं दूर हैं। इसमें सदेह नहीं मनुष्य का हृदय, विशेषकर एक निष्कपट, निष्कलक, पुण्यात्मा, सदाचारी का हृदय अपने किये हुए पाप पर अवश्य पड़ता-रहता है। हमेशा उसका मस्तिष्क हृदय की पुकार पर विचलित हो-हो उठता है। किंतु गजराज का (राजयोग में) अनुताप एकदम जाग्रत हो गया है। पहिले इस प्रकार का अनुताप उसे

रहा जरूर है। यह पात्रों के कथन से ज्ञात तो होता है किन्तु उसका इतना वाह्य-रूप कभी पहिले प्रकट नहीं हुआ था। उसी दिन और उन्हीं दिनों में वह इतना प्रबल हो उठता है कि वह क्या माया, क्या रात्रुसूदन और क्या रघुवंश सब पर पहेली-सी बुझाता हुआ प्रकट करता रहता है। इसका स्पष्ट कारण कथावस्तु से ज्ञात नहीं होता कि सहसा उसकी यह मनोव्यथा क्यों चरम सीमा पर पहुँच गई जिसके दवाने में वह असमर्थ हो उठा और अपने राजा, रानी और दीवान के सम्मुख भी बड़े ही विकृत रूप में प्रकट करने लगा। साथ ही उसमें एक विचित्रता आ गई है वह यह कि सबके दुःखों का कारण वह स्वयं अपने को समझने लगा। वह सब पर इसे मौके-बे-मौके प्रकट भी करने लगा जैसे वह पागल हो उठा हो और उसकी ज्ञानेंद्रियों ने एकदम अपना काम छोड़ दिया हो। अन्त में जाकर ऐसा ज्ञात होता है कि जो कथावस्तु रघुवंश के दुःख से शुरू हुई, रात्रुसूदन और माया के आत्मिक द्वन्द्वों में से गुजरी, वही गजराज की चरमसीमा के अनुताप में और उसके अनुताप के निवारण में समाप्त होती है। इस प्रकार तीन स्थलों पर वह त्रिमुखी हो उठी है और बाद में गजराज के चित्रांकण पर जोर देकर मनोवैज्ञानिक विश्लेषण को दोषपूर्ण बना देती है।

इसी प्रकार के चरित्रों में हम 'मनोजशंकर' और 'माहिरअली' को भी ले सकते हैं। मनोवैज्ञानिक सत्य को मिश्रजी पहिचान तो लेते हैं किन्तु उनसे उनका विश्लेषण और चित्रण नहीं हो पाता। प्रारम्भ से लेकर अन्त तक अस्वाभाविकता ही अस्वाभाविकता रहती है। ऐसे पात्रों में अवरय ही एक खटक रहती है, उनके दिमागों में बेचैनी रहती है। उनके हृदय में एक टीस रहती है। यह सत्य है। किन्तु उनका स्पष्टीकरण वही विचित्र होता है जो कि मानसिक क्रिया से परे की बात हो जाता है। लेखक को पर्यवेक्षण एव तह तक पहुँचने की शक्ति का ऐसे

पात्रों में सर्वथा अभाव पाया जाता है। ये यानें तो प्रेमचन्द्र ही में मिलती है कि वे पात्रो और घटनाओं की सृष्टि पर उनका सूक्ष्म से सूक्ष्म जैसा चाहिए वैसा, चारीकी ने बिना अस्वाभाविक हुए विग्रह करते चले जाते हैं। मिश्रजी ने अभी संसार को मुक्त कर नहीं देगा है। वे उसमें ऐसे पात्रों के चरित्रों में स्वयं नहीं रमे है। केवल माहिर्य के आधार पर उन्होंने ऐसे पात्रो की सृष्टि की है।

'मनोजशंकर' को एक वेतुकी धुन सवार है। उसके पिता को मरे दस वर्ष व्यतीत हो गये। उस समय वह बहुत छोटा था। उसमें पटा गया कि वे नदी में डूब गये हैं। वह मोचता है उन्होंने आत्मघात कर लिया है? उस वर्ष से उसके मस्तिष्क में यही गैम पैदा हो गई है जो उस सदा कवि-हृदय और मस्त रहनेवाले युवक को चार चार चर्चन कर देती है। हमेशा उसे यही खयाल रहता है कि मेरे पिता ने आत्म-हत्या क्यों की? मैं आत्म-नाती पिता का पुत्र हूँ, किसी योग्य नहीं। संसार में कुछ नहीं कर सकता। यही बेचैनी उसे सताया करती है। मौबे-ये-मौके 'मोती' और 'गजराज' के समान वह भी इसे प्रकट करता है। कभी कभी तो उसका प्रकट करना भौडा और अरुचिकर हो जाता है। ('सिंदूर की होली' में लेखक भाव-प्रधान भी हो गया है जिसमें व्यापार और घटनाएँ कम हैं, विचार अधिक। वे भी कवित्व एवं गद्य काव्य पूर्ण, किंतु सुन्दर, व्यंग्यपूर्ण, मार्मिक और तीव्र।)

इन्हीं में 'माहिरथली' है। वह डिप्टीकलेक्टर मुरारीलाल का मुंशी है। 'मनोजशंकर' के पिता की हत्या मुरारीलाल ने की है। उसके सहयोग और जानकारी से। किन्तु वह सोचता है या उसे यह धमकी दी गई है कि यदि वह प्रकट कर देगा तो उसे फाँसी होगी। एक तो उसे यह डर था ही और साथ ही वह इतना भोला भी है कि उसने समझ लिया कि उसकी सहायता के कारण ही घातक तो बच जायगा और उसे फाँसी चढ़ना

होगा, यह बात कुछ जँचती नहीं। वह भोला हो सकता है, किन्तु एक डिप्टी कलक्टर का मुंशी होकर खुदू नहीं। फिर वह मुसलिम पात्र है जिसका स्वभाव ही ऐसा नहीं। ऐसा यथार्थ मुसलिम पात्र तो वह होता जो डिप्टी कलक्टर मुरारोजाल को अपने हाथ में लिये रहता। इसका ही चित्राकण ठीक होता। किन्तु बात सर्वथा इससे उल्टी हुई है। इसी प्रकार उनकी मानसिक खटक भी अन्य ऐसे पात्रों के समान ही वेतुकी, मनोवैज्ञानिकता, स्वाभाविकता और वास्तविकता से दूर की हुई है।

नारी युग-युग से सृष्टि के प्रारम्भ से प्रताड़ित होती रही है। उसे पुरुष ठुकराता, निम्न समझता, उसे 'पाँवों की जूती' और अपनी

वासना तृप्ति एवं उपभोग की वस्तु समझता था

मिश्रजी का नारी- रहा है। पुरुष ने नारी का सम्मान भी किया,

चित्रण

उसे श्रेष्ठ भी समझा, किंचित कभी-कभी उसमें

उसने माता, भगिनी और पुत्री का रूप भी देखा

किन्तु उसमें सदा ध्याप्त रहनेवाली नारी की उसने सदा अवहेलना ही की। स्त्री-रूप में ग्रहण कर उसने प्रमदा, लक्ष्मी, रमा, सखा, मिश्र, कामदा, सरस्वती कहा। उसने उसके पौडसी रूप की पूजा की। उस समय उसने लुभाया, फुसलाया और सिर पर बैठा लिया। किन्तु इसके बाद मातृत्व के स्थान पर बिठा कर वह उससे डरा, सशंकित रहा, आत्मार्पण भी उसने किया, अवसरों पर पराजित भी वह हुआ किन्तु उसने यह कभी नहीं भुलाया कि वह पुरुष है और वह नारी। वह श्रेष्ठ है और वह निम्न। वह शक्तिशाली है और वह निर्बल। वह धार्ता-धर्ता, पोषक और विजयी है तथा वह क्रियमान, पोष्य और पराजित। सृष्टि रचना करना उसका काम है और सृष्टि की धात्री बनना नारी का।

पुरुष के विकास में नारी ने कई युग देखे। आदि युग में नारी नर की निर्बल साथी रही। विकास के प्रारम्भिक युग में वह उसकी संतान

की पोषिका और रक्षिका, स्वर्ण युग में वह उसकी वासना और उपभोग की सामग्री, मध्य युग में वह वीर मती किन्तु निर्बल, अमहाय, दुखी और पुरुष की मूर्खता, अहमन्यता और पाखण्ड की शिकार। आज, आज भी वह, सभ्यता, विज्ञान, विकास के युग में आदरणीय उपभोग्या, सोने की जजीरों से लकड़ी हुई दामी, परकाटी हुई स्वामिनी, प्रकृति परालिन शिल्पिता, कानून की रूह से धन और अधिकार प्राप्त करनेवाली भिखारिणी मनुष्य की मनुष्यता से विवश, मनुष्य के विष और गर्मी को पचानेवाली, ऐसी ही तो है न वह नारी।

मनुष्य अविवाहित रह कर संतुष्ट रह सकता है परन्तु वह अविवाहित रहता नहीं। स्त्री अविवाहित रह कर मनुष्य की अहमन्यता को चुनौती दे सकती है किन्तु ऐसा वह कर नहीं सकती, यही तो विषमता है और विवाह को उत्तेजना देती है। जिन दिन विवाह का जन्म हुआ उस दिन नारी ने अपने स्वार्थ अपनी भलाई के लिए अपना पय प्रयत्न किया। जान बूझ कर मनुष्य की उच्छ्रुतता, उद्वेगता को दमन करने के लिए, उसके विष और गर्मी को आत्मसात् करने के लिए बंधन मोल लिए। विवाह किमी नारी मस्तिष्क की ही उपज मालूम पड़ती है। उसने देखा होगा यह उत्पाती, स्वतंत्र-नर, गोरिल्ला युद्ध करता है; सामने नहीं आता। तब उसने नर को परालिन करने के लिए नधीन युद्धास्त्र, नाग फौस का निर्माण किया। किन्तु उसका यह दृढ़तम और सर्वोत्तम शस्त्र अब जंग खा गया है, विगड़ गया है, अधार, कुण्ठित और पुराना हो गया है। मनुष्य उसके इस शस्त्र से, इस शस्त्र की कलाओं से भी अब परिचित हो गया है। आज वह फिर चाहता है कि खुल कर खेले। वह चाहता है नारी स्वतंत्र होकर उससे जोषित बनी रहे। उसकी स्वतंत्रता में उसका कल्याण है। वह अनुत्तरदायित्वपूर्ण शासन चाहता है। नारी की प्रकृति का अनुचित लाभ उठाना चाहता है।

उसमें जो गल जाने की, पिघल जाने की, आत्मार्पण करने की, पुरुष की श्रंक्षायिनी बन जाने की भावना है उससे वह पराजित होकर भी अपनी अहमन्यतावश विजयी कहलाना चाहता है । नारी-स्वतंत्र्य-आन्दोलन आज इसी का तो परिणाम है । क्या नारी स्वतंत्र होकर सुखी होगी ? क्या सुखी हुई है ? क्या सुखी हो रही है ? क्या स्वतंत्र होकर संधर्षों, द्वंद्वों और समस्याओं को उसने जन्म नहीं दिया है ? तब वह क्या करे ? स्वतंत्र रहना उसके लिए हित कर नहीं । वधन सहित वह सुखी नहीं । यही तो विपत्तय है । इसी समस्या का आभास हमें मिश्रजी में प्रचुर मात्रा में मिलता है ।

नारी स्वेच्छा से विवाह करती है तो वह कई मूर्खताएँ कर सकती है, आत धारणाएँ बना सकती है । पिता यदि उसे समर्पित करता है तो वह आज पूर्ण निस्वार्थ नहीं रहा । शायद वह पूर्ण निस्वार्थ नहीं रह सकता । उसके साथ उसका वातावरण है, उसका समाज, उसका समुदाय है । उसका पाखंड उसकी अहमन्यता (Vanity) है । और यदि उसमें पुत्री के दृष्टिकोण से विचार करने की क्षमता का अभाव है तो वह सर्वनाश कर सकता है । तब नारी क्या करे ? उसकी प्रकृति उसे पुरुष की श्रौर आकर्षिक करती है । वह जल्दी गल जाती है, पिघल जाती है । भुलावे में आ जानी है तो अपने स्वास्थ्य का सर्वनाश करती है । वह ठहरती है तो पतित होने की सम्भावना रहती है; वह बेचैन रहती है । कुमारी होकर वह मूर्खता करती है । तरुण होकर वह अपने को सभालने में विवश पाती है । प्रौढ़ होने पर मनुष्य उसकी श्रौर देखना नहीं चाहता । अब वह मनुष्य को नचा सकती है, खिली सकती है, पराजित कर सकती है किन्तु प्रेम नहीं पा सकती । अब मनुष्य उसे चाह सकता है इसलिए नहीं कि वह उससे प्रेम करता है किन्तु इसलिए कि अब वह उसकी सँभाल कर सकती है, उसकी सत्तान का लालन-पालन

कर सकती है। उसके सुखों के साधनों को सरलता से जुटा सकती है। उसके धर और संपत्ति की रक्षा कर सकती है अर्थात् उसकी अनिवार्य आवश्यकता हो उठती है। ये समस्याएँ हैं जो नर पुत्र नारी के सहयोग-असहयोग, इच्छा-अनिच्छा में हल की जाती रही हैं। उन्हें करना पड़ता रहा है।

‘सन्यासी’ और ‘मुक्ति का रहस्य’ में नारी समस्या का ही प्राधान्य है और ‘राक्षस का मन्दिर’, ‘सिंदूर की होली’, ‘राजयोग’ और ‘आधीरात’ तो सर्वथा नारी-समस्या-मूलक नाटक ही हैं।

मिश्रजी के नारी-पात्रों को हम दो श्रेणियों में विभाजित कर सकते हैं। एक तो वे जो सामाजिक रुढ़ियों एवं अत्याचारों के कारण दुखी हैं। इनमें ‘किरणमयी’ (‘सन्यासी’), ‘मनोरमा’ (‘सिंदूर की होली’), ‘दुर्गा’ (‘राक्षस का मन्दिर’) और ‘चम्पा’ (‘राजयोग’) इसी श्रेणी में आते हैं। दूसरे वे जो पारंपरिक अथवा आधुनिक शिक्षा एवं वातावरण की उपन हैं। इनमें ‘अश्वरी’ एवं ‘ललिता’ (‘राक्षस का मन्दिर’) ‘आगाटेवी’ (‘मुक्ति का रहस्य’), ‘चन्द्रकला’ (‘सिंदूर की होली’), ‘मायावती’ (‘आधीरात’) और ‘मालती’ (‘सन्यासी’) हैं।

किरणमयी वृद्ध विवाह की प्रतिक्रिया है। वृद्ध प्रो० दीनानाथ योग्यता और शायद धन-बल पर उससे विवाह करने में समर्थ होते हैं।

वह उन्हें विलकुल नहीं चाहती। तरुणी एक वृद्ध को कैसे चाह सकती है? तरुणाई तो तरुण को, खिलवाड़ों, स्वनिर्मित मूर्खताओं और अज्ञानताओं को, भूलों को पसन्द करती है। फिर नारी के समस्त

धन और योग्यता का कोई सवाल ही पैदा नहीं होता। नारी तो नर को चाहती है। पुरुषत्व की अपेक्षा करती है। वह विवाह के पहिले ही मुरलीधर को चाह चुकी थी। एक तरुणी में पिता तुल्य पति के लिए

क्या प्रेम हो सकता है ? उसमें प्रो० दीनानाथ के प्रति खीम्क है, झुँझ-लाहट है। प्रो० दीनानाथ का ठंडे रक्त से चुम्बन करना तरुणी किरण-मयी में गर्मी पैदा करने में सर्वथा असमर्थ होता है। वह सोचती है शायद विवाह इसीलिए, नारी के शरीर को उपभोग बनाने के लिए ही तो होता है। तो वह उसका उपभोग करले। ऐसे विवाहों में प्रेम को कहाँ स्थान मिल सकता है ? इसीलिए उसकी विलम्बिताहट, उसके हृदय की जलन और कुङ्कन बड़े ही मार्मिक ढंग से व्यक्त हुई है।

एक स्थल पर “मेरा शरीर पत्थर नहीं है।” एक अन्य स्थल पर यह बुद्धा बनावटी प्रेम करता है या प्रेम का खिलवाड़ करना है। वह कहती है, कहती है क्योंकि वह सोचती है कि विवाह ने उसके शरीर पर दीनानाथ का अधिकार कायम कर दिया है। वृद्ध में प्रेम तो हो ही नहीं सकता, उसमें गर्म खून ही नहीं तो वह रस का प्रवाह, प्रेम की गर्मी कहाँ से लाये। इसका प्रतिफल भी शरीर ही हो सकता है, हृदय नहीं। वह मानती है शरीर पर आपका पूर्ण आधिपत्य है और कहती है, “कोई समय नियत करलो। मैं अपने शरीर को लेकर तुम्हारी सेवा में उपस्थित हो जाया करूँगी जो इच्छा हो।” वृद्ध की तरुण-पत्नी इससे अधिक और क्या कर सकती है ? यह भी उसका सबसे बड़ा त्याग है।

मिश्रजी वृद्ध पुरुष की तरुणपत्नी की मनोदशा पूर्ण रूप से किरणमयी में अंकित कर सके हैं। आप कितना भी उच्चादर्श रखिये। शरीर और शरीर के साथ उसका धर्म उसके साथ रहता ही है। शरीर को वह कहाँ रख आ सकती है। मस्तिष्क को वह वश में कर सकती है, संयमित कर सकती है किन्तु वह हृदय को कैसे वश में कर सकती है ? इसलिए किरणमयी का चरित्र आगे भी सर्वथा अर्निदनीय है। उसका प्रेमी मुरलीधर नाम धारण कर यहाँ भी आ जाता है। उनके मिलने पर पूर्व प्रेम सोया नहीं रह सकता। सत्य तो यही है।

सदाचार और आदर्श चाहे जितनी त्याग की डोडी पीटें। यही होता है आगे जब मुरलीधर उसके वर पर आते हैं वह उनसे एकान्त में मिलती है, उसकी मरणासन्न अवस्था में जेलखाने में निसकोच पहुँचती है। वह अपने को रोक नहीं पाती। उसका प्रेम कल्पित नहीं हुआ। वह सर्वथा निर्दोष है। उसके चरित्र में असदाचार को प्रश्रय नहीं मिला।

किरणमयी का चरित्र वहाँ चरम कोटि पर पहुँच गया है जहाँ संपादक मुरलीधरजी से उसके प्रेम एवं अनुचित संबंध होने का सदेह उन्हें हो जाता है। इसमें प्रेम तो वह स्वीकार कर लेती है। और अनुचित संबंध के सदेह का वह निवारण करना चाहती है। प्रेम तो हृद्य की वस्तु है वह हटाई नहीं जा सकती। इसीलिए वह इतनी स्वतंत्रता उनसे चाहती है कि उसे अपने प्रेमी मित्रों से मिलने दिया जाय जिस तरह वे अन्य महिलाओं और भेभों से मिलते फिरते हैं। उसका शरीर पवित्र है और उनके साथ वह शरीर के संबंध को ही स्वीकार करती है। मुरलीधर से कही हुई यह बात कि “हम लोगों का खून जलता है आप लोग समझते हैं रोशनी हो रही है। सचमुच पुरुष श्री के मन की बात जान नहीं सकते” न केवल दीनानाथ पर, पर सारे पुरुष समाज पर घटित होती है।

इसी प्रकार एक भारतीय विधवा का सुन्दरतम आदर्श और याथा-तथ्य चित्रण हमें ‘मनोरमा’ में मिलता है। मनोरमा बाल-विधवा है। बाल-विधवा और वृद्ध की पली सब को आकर्षण करने वैधव्य चित्रण की वस्तुएँ होती हैं। प्रथम का कोई रक्षक नहीं है लावारिस धन है। दूसरी अराजक भूमि में निर्बल के हाथ बहुमूल्य संपत्ति। द्वितीय की अपेक्षा प्रथम का मार्ग दुर्लभ, अधिक भयावह तथा कठिनाइयों से घिरा हुआ होता है। द्वितीय यदि आदर्श से

च्युत हो जाय तो पति की ओट में सब कुछ कर सकती है। उसकी ढाल उसका संरक्षक, उसका वृद्ध पति मौजूद रहता है। किंतु बाल-विधवा के लिए केवल आत्म संयम के कोई अन्य मार्ग नहीं। मनुष्य ससर्ग करके, व्यभिचार करके, अछूता रह जाता है और नारी ससर्ग कर शरीर के धर्म के कारण, गर्भवती होकर, त्याज्य, अवहेलित और अपमानित होती है। भारतीय वातावरण में उसके लिये कोई स्थान नहीं। वह पुरुष की दया पर, ललचाई हुई आँखों और पाखंडी, दुराचारी, विशेषकर अतर-दुराचारी पुरुष-पिशाचों के मध्य में बड़ी कठिनाई से अपने शरीर की रक्षा कर सकती है। उसकी गति साँप छूँदर की सी हो जाती है। समाज उसे विवाह करने देता नहीं। विवाह की पवित्रता वह पति ढूँढ़ कर कायम रख नहीं सकती। समाज के वातावरण में, शरीर का धर्म, उसकी तरुणाई उसे अपने पथ पर जो स्वाभाविक, सच्चा, लौकिक है खींच लाना चाहती है। ऐसी अवस्था में वह अचला, नारी और फिर बाल-विधवा क्या करे? यदि वह आत्मघात कर लेती है तो वह निर्दोष है, निष्कलक है, स्वर्ग की अधिकारिणी है। हमारा कानून उसे रोके नहीं जब तक वह उसके लिये उसके व्यक्ति के लिये, शरीर के लिये पूर्ण संरक्षण नहीं दे देता है।

मनोरमा का जब विवाह हुआ तब वह आठ वर्ष की थी। दस वर्ष की अवस्था में वह विधवा हुई, अब वह अठारह की है; चन्द्रकला के आग्रह पर डिप्टी-कलेक्टर मुरारीलाल के यहाँ आ गई है। वे विधुर हैं इसलिये संरक्षण तो मनोरमा को देते हैं, किंतु उनकी वासनामयी दृष्टि भी विधवा होने के कारण उस पर पड़ जाती है। यही हाल मनोजशंकर का है। वह भी चन्द्रकला से विरक्त होता है, मनोरमा को चाहने लगता है। किंतु भारतीय बाल-विधवा मनोरमा सब से विरक्त, सब से

श्रलगा । “जिस वस्तु का अनुभव हुआ ही नहीं उसके अभाव का दुःख क्या ?” उसे । वह तो अपना आत्म-संतोष कला की आराधना द्वारा पूरा कर लेती है । उसमें कवित्व, कलात्मकता कूट-कूट कर भरी है । इसी के आधार पर उसने इतना समय निकाल दिया आगे कला का स्थान भगवत्-पूजा को वह देना चाहती है । चित्रकला की आराधना के संबंध में वह कहती है, “कला की साधना अपने विचार से नहीं होती । गुलाब खिल रहा था, वसन्त था रहा था, आधी रात को पूर्णमासी का चन्द्रमा धरती की ओर देख रहा था- उसे देख कर मेरी कल्पना और भावना उत्तेजित हो उठी मैंने उसका चित्र बना दिया ।”

पुरुषों के संबंध में वह सोचती है, “पुत्र्य आँख के लोलुप होते हैं, विरोपतः स्त्रियों के संबंध में, मृत्यु-रौश्या पर भी सुन्दर स्त्री इनके लिये सब से बड़ी लोभ की चीज हो जाती है ।” मनोरमा के इन शब्दों में मिश्रजी कितना व्यापक सत्य अंकित कर सके हैं ।

“... .. पुरुष के लिये प्रायश्चित्त करना पड़ता है स्त्री को । स्त्री-जीवन का रुव से सुन्दर और बड़ सत्य यही है । दुर्गा सुनीश्वर की स्त्री- (‘राक्षस का मन्दिर’ में) ऐसी ही एक दुर्गा पतित्यक्ता दुःखिता नारी है । अपने क्रान्तिकारी विचारों के कारण उसका तरुण पति उसे छोड़ जाता है । अन्य से प्रेम करने लगता है । उसका जरा भी ख्याल नहीं । यही तो पुरुष किया करता है । उसका जीवन गुस्ती की इन दो प्रमुख पत्तियों में गर्भित है । “अवला जीवन हाय, तुम्हारी यही कहानी । आँचल में है दूध, और आँखों में पानी ॥”

दूसरी श्रेणी के चरित्रों में ‘मालती’ (संन्यासी) का स्थान है । उसमें एवं विश्वकान्त में जो अर्त्तद्वन्द्व चलता है, जो प्रेम व्याघात

होता है, जो प्रेम की प्रतिक्रिया होती है, वह कतिपय अन्य पात्रों मानवोचित, मनोवैज्ञानिक एवं यथार्थ है। (इसी प्रकार किरणमयी और मुरलीधर में भी आत्मिक द्वन्द्व चलता रहता है। दोनों प्रेम करते हैं। दोनों त्याग करते हैं। दोनों वासनाओं से बच कर, अन्तर्विद्रोह को दबा कर भी कलुषित नहीं हो पाते हैं यद्यपि एक-दूसरे से मिलने, बात-चीत करने में उन्हें तृप्ति का अनुभव होता है।)

चन्द्रकला भी आधुनिक शिक्षा और पारचात्य वातावरण में पली भारतीय कन्या है। चन्द्रकला में भावुकता की चरम सीमा है और वह मानवजीवन में, नारी में जो विषमताएँ हैं उन्हें चन्द्रकला—नारी—समुचित रूप से व्यक्त करती है। उसका प्रेम प्रथम-स्वभावजन्य भाव-दर्शन का है। मनोजशंकर उसे चाहता था। वह कला का चित्रण भी उसे चाहती रही थी किंतु वह उससे अपनी विरक्ति प्रकट करने लगी। रजनीकान्त की मधुर मुस्कराहट ने उस पर एक क्षण ही में अधिकार कर लिया। वह जानती थी रजनीकान्त विवाहित है। उसे एक छोटा पुत्र भी है। किंतु मानव-हृदय और फिर स्त्री के समस्त 'ज्ञान और विद्या का कोई मूल्य नहीं'। उसके साथ उसका विवाह होना असंभव-सा था ही किंतु प्रेम के लिये कोई बन्धन नहीं होते, वह कोई परिस्थितियाँ नहीं देखता। चन्द्रकला की भावुकता इस सीमा तक बढ़ जाती है कि वह मर्यादासन्न रजनीकान्त के हाथ से अपने मस्तक पर सिंदूर लगवा लेती है। अपने को विवाहित समझ लेती है। रोमांचक प्रेम भावना-प्रधान ही होता है और सिंदूर की होली में अद्भुत अलौकिकता का प्राधान्य है किंतु वह यथार्थ चित्रण और जीवन से दूर हो गया है। इसमें मिश्रजी की भावुकता कल्पना-सीमा का व्यतिरेक कर गई है। यह उनकी अन्य रचनाओं से

विपरीत है। जहाँ 'सन्यासी', 'राक्षस का मन्दिर', 'मुक्ति का रहस्य' में वे प्रेमचन्द के समान घटना-प्रधान रहे हैं और अपनी पर्यवेक्षण शक्ति, मनोविकार, अन्तर्द्वन्द्व, आत्मिक-संघर्ष आदि के चित्रण का परिचय देते हैं। वहाँ इसमें विषय एव भाव-प्रधान रचना लेखक के रूप में आये हैं। उनकी भावुकता की इसमें चरम-सीमा है। नाटकीय दृष्टि से इसी नाटक से उनकी कलात्मकता का उतार प्रारम्भ होता है। इसी प्रकार 'मनोरमा' के चित्रण का भी हाल है। उसका चरित्र भी विधवा-जीवन से सामंजस्य स्थापित नहीं करता। उसके द्विचार विधवा स्त्रियों के समष्टि रूप में नहीं माने जा सकते।

'अश्वरी' (रा० का० सं०) और 'आशादेवी'। (मुक्ति का रहस्य) के चित्रण में एकसा विकार, प्रायः एकसी चारित्रिक कमजोरी, एकसा भाव परिवर्तन और प्रायः एकसा अन्त और अन्तिम अश्वरी, आशादेवी परिणाम पाया जाता है। दोनों का चित्रण कौमार्या-वस्था से शुरू होता है। एक वेश्या-पुत्री थी, मुसलमान थी, जिसका चरित्र धीरे-धीरे संसर्ग से हिदुत्वपूर्ण हो गया था और दूसरी एक शिक्षित नवयुवती थी जिसमें पश्चात्त्य ढंग का प्रेम-परिणय था। जिसने अपने प्रेमी पर विजय प्राप्त करने के लिये, उससे विवाह करने के लिये उसकी पल्लों को मरवा डाला था। इसमें विष-प्रयोग, उसकी अभिसंधि उसका कपट, उसका अपने इष्ट के प्राप्त्यर्थ डॉक्टर त्रिभुवननाथ से संसर्ग और संयोग का जालच दिखा कर उद्देश्य सिद्धि करना भी पश्चात्त्य ही है। अन्त में उसका भी हृदय-परिवर्तन हो जाता है और वह भी सत्य के समक्ष मुक्त जाती है। उसका, उसके अन्दर का देवता जाग्रत हो जाता है।

इनके चरित्रों में भी लेखक ने भावुकता का एवं कतिपय अंशों में कल्पना का प्रयोग किया है। यह तो अवश्य है कि साहित्य में कल्पना

और यथार्थता का अधिक संमिश्रण हो जाता है। उनकी सीमा निर्धारित करना कठिन हो जाता है। इसीलिये इनके चित्रण में कल्पना और पात्रों के स्वभाव में जो भावुकता है वह यथार्थता के निकट है किंतु अलजित नहीं है, यत्र-तत्र प्रकट हो जाती है और चूँकि नाटक का क्षेत्र सीमित होता है, मिश्रजी उसमें कम से कम समय में उसका अभिनय किया जा सके इसी उद्देश्य से लिखते हैं इसलिये उनका चरित्र-चित्रण अग्रा रह जाता है और उसमें व्यापार की कमी और विचार प्रकट करने-वाली प्रणाली रेंग आती है। प्रेक्षकों की दृष्टि से इस पर अवश्य ध्यान दिया जाना चाहिये ताकि उनकी रुचि अभिनय की ओर बनी रहे और प्रदर्शन, अभिनय, चिना महितक पर जोर दिये ही वे अन्त तक देखते जावें। इसके लिये व्यापारों का आधिक्य और विचार प्रकट करने की कमी अधिक लाभदायक है।

अशगरी का रामलाल के घर में रहना असंगत मालूम पड़ता है। उसकी ओर से रामलाल का असावधान रहना भी कुछ जँचता नहीं, किन्तु उसका यौवनोचित चित्रण उचित और स्वाभाविक है। उसके यौवनागमन का प्रभाव जिससे वह अपनी अतृप्ति चाहे जिस अतिथि को भेंट दे देती है रामलाल की वृद्धावस्था और शराव-पान में अधिक व्यस्त रहने के कारण है। उसका रघुनाथ अथवा मुनीश्वर की ओर आकर्षित हो जाना, वेश्या, संस्कार वश नहीं प्रत्युत यौवनागमन का तफाजा है। बाद में जाकर उसमें जो महान् परिवर्तन हो जाता है वह स्वाभाविक और अन्त-प्रवृत्तियों से प्रेरित तो है किंतु उसमें यथोचित विकास का अभाव भी है।

यही बात आशादेवी के चित्रण के समय हो जाती है। वह उमा-शकर को चाहती रहती है। उनके प्रति प्रेम के कारण ही वह उनकी पत्नी की विधातिनी विप पान करानेवाली हो जाती है। इसी के कारण

वह अपना कौमार्यत्व कुप्रसिद्ध और दुश्चरित्र डॉक्टर त्रिभुवननाथ को सौंप देती है किन्तु शर्माजी से विवाह न कर उक्त डॉक्टर से ही विवाह कर लेती है। देखा जाय तो अशगरी से आशादेवी का चरित्र अधिक स्पष्ट, मनोवैज्ञानिक, व्यवस्थित और वाद में आर्य-संस्कृति भय हो उठा है। अशगरी में इतना वैषम्य पाये जाने का कारण उसका मुसलिम होकर हिंदू संस्कृति में ढलना है। दोनों के चरित्रों में यह भी समानता है कि अशगरी रघुनाथ को चाहती हुई सुनीश्वर के सरक्षण में रहना पसंद कर लेती है ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार 'आशा' डॉक्टर के साथ। इसका एक कारण मालूम पड़ता है वह यह कि स्वयं वेश्या होने के कारण इसको सहानुभूति स्वयं वेश्या-सुधार करनेवाली सस्था से स्वाभाविक रूप से हो सकती है। वह सब ओर से-ससार से-उपचित हो चुकी थी।

अशगरी का चरित्र समाज को कड़ु मालूम होगा यद्यपि अब इस प्रकार का वातावरण साफ होता जा रहा है किन्तु आशा देवी के चरित्र में सामाजिक दृष्टि से दोषों के होते हुए भी, विष-पान कराकर प्राण लेने के वावजूद भी स्त्रियोचित कल्याण जाग्रत हो जाती है। उसके चरित्र में स्त्रियोचित कमजोरिणें हैं पर उसका हृदय-देवता सदा जाग्रत रहा। एक बार पथ से गिर जाने का परिणाम उसे सुगतना अवश्य पड़ा किन्तु अन्त में उसकी सद्बृत्तियों की देवता की ही विजय हुई।

ललिता धनी शिक्षित कुमारी थी जो भावुकता वश रघुनाथ को कवि रघुनाथ को प्रेम करने लगी। रघुनाथ के उसके प्रेम न पहिचानने और अशगरी से दुर्व्यवहार के कारण वह कुछ मुलाई मी रही किन्तु अन्त में रघुनाथ के प्रति जो हमारी सहानुभूति उसके पिता की सपत्ति के अपहरण द्वारा हो जाती है और हमारे हृदय में एक खटक पैदा हो जाती है उसके निवारण के लिए या उसकी दुःखांतता को सुखांतता में परिवर्तित करने के लिए धनी ललिता का चरित्र इसमें जोड़ा गया है।

'सिंदूर की होली' में डिप्टी कलक्टर मुरारीलाल एवं धनी, कल्पित हृदय और दुष्ट-प्रकृति जर्मींदार भगवन्तसिंह का चरित्र विशेषरूप से दृष्टव्य और विचारणीय हैं। मिश्रजी को इनके चित्रण कतिपय सफल में कहीं अधिक सफलता मिली है। ये चरित्र वास्तविक चित्रण जीवन के अधिक निकट हैं। प्रेमचन्द के चरित्रों के समान देखे-सुने हैं। इसलिए इन चरित्रों के कारण ही मेरी दृष्टि में न कि चन्द्रकला के कारण क्योंकि उसका तो एक अत्यल्प भावुकता और भावनामय चित्रण है यह नाटक मिश्रजी की कृतियों में एक अच्छी कृति माना जाना चाहिए।

डिप्टी कलक्टर मुरारीलाल का पतन सुन्दर कहा जा सकता है। उनकी जिस प्रवृत्ति का चित्राकरण हुआ है, जिस कमजोरी का निदर्शन हुआ है वे उनमें बीजाकुर रूप में पहिले से ही थे डिप्टी कलक्टर और उनका चित्रण कर उसके पिछले जीवन से वर्तमान चरित्र का सामंजस्य स्थापित कर चरित्र की एक रसता का प्रदर्शन लेखक ने अच्छा किया है। चरित्र की कमजोरी, लालची प्रवृत्ति ने ही उन्हें अपने घनिष्ठ मित्र मनोजशंकर के पिता को नदी में डुबाने के लिए प्रेरित किया। इनका यह चरित्र आगे और भी दृढ़ हो गया यहाँ तक कि उनका विवेक भी बदल गया। एक अपराध जो वे कर चुके थे उसका प्रायश्चित भी वे दूसरे अन्य पापों का ढेर लगा कर, रिश्वत लेकर, करना चाहते थे।

उनका विवेक मर तो नहीं गया था किन्तु मृतप्राय अवश्य हो गया था। इसीलिए वह बार-बार जाग्रत हो उठता था और उनकी प्रवृत्तिएँ और कमजोरिएँ उसे बलपूर्वक दबा दबा देती थी। मनोजशंकर के पिता की हत्या कर वे अब मनोजशंकर को प्रसन्न करना, संतुष्ट रखना चाहते थे। उनका एक स्वार्थ भी था। वे उसे उनकी पुत्री चन्द्रकला के योग्य

वर समझते थे, उससे चन्द्रकला का विवाह करना चाहते थे और उसे आई सी एस देखना चाहते थे। वे एक गुलाम प्रवृत्ति के मनुष्य थे।

इसीलिए रजनीकान्त का सरल, विनम्र स्वभाव, उन्हें आकर्षित तो कर सका किन्तु रिश्वत लेने से नहीं रोक सका। उसकी हत्या उन्हें विचलित तो कर सकी, विस्तुब्ध भी बना सकी किन्तु परिणाम उसका यह निकला कि उनकी रिश्वत अब दस हजार से चालीस हजार पर पहुँच गई। उसकी हत्या का पुरस्कार उन्हें मिला पचास हजार रजत सिक्कों के रूप में।

उनकी आत्मा और विवेक के मृतप्राय होने का एक प्रमाण यह भी है कि रिश्वत लेते समय उनका तर्क, कर्तव्य/कर्तव्य का विचार न कर यह सोचता है कि भगवंतसिंह एक धनी जमींदार है। पुलिस का मुँह वह कम द्रव्य से ही बन्द कर सकता है। उसकी रियाया उसका विरोध करेगी नहीं। मुकदमा चलेगा तो उसके पर्याप्त सबूत मिलेंगे नहीं और वह बच जायगा। उसका रूपया भी कम खर्च होगा। इसीलिए उसमें जो रूपयों का जहर है वह मैं ही लेकर क्यों न उसे कमजोर बना दूँ। उन्होंने यह नहीं सोचा कि यह जहर उन्हें कैसे पचेगा? वह जहर उनकी आत्मा से ही, चन्द्रकला के वैधव्य स्वीकार करने से, फूट ही पड़ा।

चन्द्रकला की स्नेच्छा से वैधव्य स्वीकृति एक भावना और भावुकता प्रधान अनहोनी घटना अवश्य है किन्तु इसी प्रकार से किसी न किसी रूप में मनुष्य को अपने जीवन में ही प्रायश्चित्त करना पड़ता है, फल भोगना पड़ता है। यह ध्रुव सत्य है। किसी न किसी प्रकार से पापी के हृदय पर आत्मा पर चोट पहुँचती है यद्यपि कभी कभी सत्कार उसे देख सकता है और कभी नहीं।

भगवंतसिंह के टाइप के जमींदारों की भारत में कमी नहीं है। जिस प्रकार की घटना का वर्णन हमें सिदूर की होली में मिलता है

वैसी प्रायः नित्य ही हुआ करती हैं। इसी प्रकार के भगवतसिंह पढ्यंत्र, इसी प्रकार की रिशवतखोरी, इसी प्रकार के जाल और मुकदमें बाजी, पारस्परिक झगड़े प्रतिदिन की बातें हैं। भगवतसिंह के सदृश धनी जमींदार यद्यपि अब कम हैं किंतु उसके सदृश कलुषित और दुष्ट हृदय जमींदारों की संख्या अवरथ काफी है। इसी प्रकार के वध भी प्रायः सुने जाते हैं। सबधियों में मन-मुटाव होना और स्वत्वों के लिए विद्वेष का यहाँ तक बढ़ जाना कि एक दूसरे के प्राणों को लेने के लिये उद्यत हो जाना कठिन नहीं।

ये ही बातें भगवतसिंह में पाई जाती हैं। ज्यादतियों के द्वारा ही उसने तीन लाख की संपत्ति अर्जित कर ली है। अपने भातृपुत्र का वध कर उसके हिस्से को भी वह हड़पना चाहता है। संपत्ति के लिये अपने प्रिय संबंधी के प्रति जरा भी उसमें दया नहीं। पैसे के बल पर ही उसने अपनी उद्देश्य-सिद्धि कर ली।

विश्वकांत उन तरुणों में से है जिनमें आग में जूटने, लोहों को चबाने, उच्चतम त्याग करने की आकांक्षाएँ रहती हैं। जिनमें असह-योग आंदोलन ने जीवन, स्मृति, भर मिटने की अहसयोग आंदोलन भावना पैदा की। उसी समय एशियाई सभ की की उपज — स्थापना के विचार ने यहाँ के वातावरण में एक विश्वकांत मुरलीधर नन्हों सी लहर पैदा कर दी थी। उनका दिग्दर्शन और उमाशंकर हमें विश्वकांत के चरित्र में मिलता है। उस समय एक बात और हुई थी। श्री माखनलाल चतुर्वेदी, श्री गणेश-शंकर विद्यार्थी ऐसे संपादक थे जो तरुणों से उनकी तरुणाई का श्रेष्ठतम का उपहार चाहते थे। वे हमारे तरुणों को भारत के स्वातंत्र्य के लिये तैयार करना चाहते थे। वे चाहते थे ये तरुण, चीन, जापान, अफगानि-

स्तान जावें और भारत की आजादी, एशिया के नव जागरण के लिये सतत प्रयत्नशील हों। इन महान् कार्यों के लिये महान् त्यागों की भी अनिवार्य आवश्यकता को वे महसूस करते थे। उस समय उक्त आदर्श संपादक तथा इस प्रकार के अन्य जीवन और जाग्रति के प्रतिरूप संपादकगण तस्वीरों को प्यार करते थे किंतु उनके चरित्र के प्रति, आचरण के प्रति कठोर दृष्टि रखना भी उनके और देश के लिये आवश्यक नमस्ते थे। इसलिये वे उनसे उनके तस्वीरोंचित लो प्रेम, स्नेह यौन संबन्धी मनोविकार थे उन पर विजय प्राप्त करवाना चाहते थे। कभी-कभी जब श्रेष्ठतम त्यागशील युवक भी स्वभावतः अपने पथ से जरा खिसकता दिखाई देता तब इन लोगों को हार्दिक दुःख होता था यद्यपि ये भी कई प्रकार के मनोविकारों से अस्त थे किंतु ये चाहते थे कि जो गलतिएँ हम कर चुके हैं वैसी गलतिएँ भारत के तरुण भारत की आजादी के लिये न करें।

विश्वकान्त में हमें इन्हीं तस्वीरों का और मुरलीधर में ऐसे ही आदर्श संपादकों का प्रतिनिधित्व मिलता है। कॉलेज का युवक, लेखक विश्वकान्त संपादक मुरलीधर के द्वारा इन्हीं लाइनों पर शिक्षण प्राप्त कर रहा है। उसमें स्वदेश के प्रति अटल अनुराग, उच्चतम त्याग की प्रबल आकांक्षा है। वह लेखक और कवि है फिर भी तस्वीर तो है ही। वह मालती को स्वभावतः चाहने लगता है किन्तु जब पिता को यह पता चलता है तो वे विना कारण ही उससे नाराज हो जाते हैं और विश्वकान्त में इतना पाहस नहीं होता कि वह उसकी आज्ञा के विरुद्ध मालती से प्रेम कर सके, विवाह कर सके। ठीक उसी प्रकार जिल तरह मालती अपने पिता से अपने मनोभाव व्यक्त करने में अपने को असमर्थ पाती है और पिता के आग्रह पर विश्वकान्त से कभी न बोलने का वचन दे देती है। यहीं से मालती और विश्वकान्त का अतर्क्य द्वन्द्व शुरू होता है।

मालती के पिता प्रयत्न करते हैं कि विश्वकान्त और मालती सबध सूत्रों में बँध जावें किन्तु विश्वकांत को पिता का डर और मुरलीधरजी से प्रतिज्ञा-बद्ध (अविवाहित रहने की) होने का ख्याल इस सूत्र में फँसने से रोकता है। इधर जब मालती के यहाँ वे मिलते हैं तब मालती का वह भाव अर्थात् विश्वकांत से न बोलने का वचन दृढ़ नहीं रहता। वह विश्वकांत से आग्रह करती है कि वे विवाह सूत्र में बँध जावें। विश्वकांत पिथलता हुआ मालूम पड़ता है किन्तु जब मालती को उसकी प्रतिज्ञा का हाल मालूम होता है तो वह उसे अपने महत्पद से हटने की सलाह नहीं देती। अपने देवता को वह महान् उद्देश्यों में बाधक बनाना नहीं चाहती। उसके हृदय में इसके लिए दुःख होता है किन्तु वह उसे दवाती है। विश्वकांत इस अंतर्द्वंद्व में ऊब कर, घबड़ा कर, इससे बचने के लिए देश से बाहर निकल जाता है। किन्तु वहाँ भी मालती को नहीं भुला सकता और जब उसे मालती के विवाह होने का समाचार मिलता है तो एक बार फिर उसमें उसके हृदय का वासना-जन्य तरुणार्ई का तकाजा जाग्रत हो जाता है। शायद वह अपने को मालती से दूर रख कर दुःख उठाना सह लेता किन्तु मालती को किसी अन्य से विवाहित देखना उसे असह्य हो उठता है। यह भावना प्रेमी-प्रेमिकाओं में साधारणतः और स्वभावतः पाई जाती है। विश्वकांत एक बार फिर अपने उद्देश्यों से गिरना चाहता है किन्तु मालती उसे बचाती है। रमाशंकर से विवाह कर स्वयं अफगानिस्तान पहुँचती है। जब विवाह हो जाता है तब विश्वकान्त निराश हो जाता है, स्यासी हो जाता है।

विश्वकांत में तरुणार्ई के उक्त दोनों प्रकार के आन्तरिक संघर्षों का एवं एक देश-भक्त त्यागी आदर्श तरुण में जो आकाचाँँ और स्वभाव-जन्यविकार रहते हैं उनका चित्रण भी सफलता से किया गया है।

मुरलीधर में भी यही और इसी प्रकार का आन्तरिक संघर्ष किरण-मयी के संबंध में चलता है किंतु उनका चरित्र चित्रण कुछ अधूरा अवश्य है। युवकोचित जो संघर्ष विश्वक्रांत में चला है संपादकजी में भी चलता रहा है किंतु अब वे दृढ़ हो गये हैं, समयित हो सकते हैं, बच सकते हैं। वे किरणमयी को चाहने थे किंतु किरणमयी का विवाह एक वृद्ध के साथ हो जाता है। उनका पूर्व जीवन अस्पष्ट है। या तो वर्तमान घटनाएँ ही लेखक को उठाना चाहिए अथवा वह उन्हें उठाता है तो उन्हें स्पष्ट अंकित करना चाहिए।

किरणमयी से शायद वे मिलन अथवा दर्शन की लालसा से उसके पति के ही शहर में आ जाते हैं। संपादकी करते हैं। देश-भक्त हैं, त्यागी और कष्ट भोगी हैं। आदर्शों और देश-सेवा के लिए अपने जीवन को भी तुच्छ समझते हैं किंतु उनके हृदय में भी एक सरस भाव, उनके मस्तिष्क में भी एक मृदुल स्मृति है। उमे वे नहीं निकाल सकते इससे मिश्रजी यह एक सत्य चित्रित करना चाहते हैं कि संपादक एक व्यक्ति भी होता है। उसके भी हृदय और भावनाएँ, स्मृतिएँ और मानसिक विचार रहते हैं। रह सकते हैं। वह उस पर विजय प्राप्त करना चाहता है। करता है। करता रहता है। कतिपय मनोविकारों के होते हुए भी उसके गुण और त्याग अवहेलनीय नहीं हैं।

पं उमाशंकर शर्मा भी असहयोग आन्दोलन के समय जिन देश की विभूतियों ने महान् त्याग किये थे उनमें से एक हैं। असहयोग आन्दोलन के समय न केवल वकीलों व विद्यार्थियों ने ही कचहरी व स्कूल छोड़े थे किंतु अन्य सरकारों लोगों ने भी जिनमें आई सी एस. वाले और उक्त शर्माजी सदस्य डिपुटी क्लर्क के पद पर आसीन होने-वालों ने भी। पं उमाशंकर का चरित्र एक आदर्श, त्यागशील आदर्शों

और सिद्धान्तों पर दृढ़ता से चलनेवाले देश-भक्त के रूप में है जो अपने त्याग का ढिंढोरा नहीं पीटते, अपनी जमींदारी और पद को त्याग देते हैं। त्याग आदर्श के समस्त धन-सम्पत्ति, मोह-ममता, सुख-दुःख सबको एक ओर रख देते हैं। जिनका सिद्धान्त "सादा जीवन और उच्च विचार" है। किसी प्रकार की बाधाएँ जिन्हें कर्तव्य मार्ग से विचलित नहीं करतीं। नारी-मोह जिन पर अपना आधिपत्य जमा नहीं पाता। जो सयमित और दृढ़ चरित्रवाले हैं। अपने सिद्धान्तों और आदर्शों, जन-सेवा के लिए अपनी बुराई होने का भी ख्याल नहीं करते हैं।

पं उमाशंकर ने डिपुटी कलेक्टर देश के लिए छोड़ दी, जमींदारी छोड़ दी। चैत्ररमैन चुने जाने के लिए अनुचित तरीकों की तिलाजुलि ही नहीं दी किंतु उसके प्रति और उनके लाभ के लिए जिन्होंने अपने कर्तव्य का पालन नहीं किया उन्हें भी उन्होंने समुचित दण्ड दिया। जैसे टाउन स्कूल के हेडमास्टर जिन्होंने उनके चुनाव में अपना स्कूल सम्बन्धी कर्तव्य पालन नहीं किया था, पण्डितजी के द्वारा हटाये गये। संयम और चरित्र-दृढ़ता उनमें इस सीमा तक पहुँच गई थी कि आशा देवी जिससे वे प्रेम करते थे, जिससे विवाह करना चाहते थे उसका अंग स्पर्श भी कभी वासना या कुभाव से नहीं किया, उसके उन्ही घर में, एकांत में रहते हुए भी। उनमें देवत्व है, मानवत्व है। जब वे त्रिभुवननाथ का आशा से अनुचित प्रेम का हाल सुनते हैं तब एकाएक उनका पिस्तौल लेकर चल दौड़ना मिश्रजी के पुरुषत्व के प्रदर्शन के लिए, मनुष्य में जो इस प्रकार की एक भावना रहती है उसके चित्रण के लिए अंकित किया गया है। किन्तु उसका विकास, या निदर्शन उचित नहीं बन पाया है, अस्वाभाविक हो गया है। मनोवैज्ञानिक तो है किन्तु उसके असली भाव को जैसे चाहिए वैसे रूप में नहीं रख सके हैं।

नवयुवक रजनीकांत (सिंदूर की होली) और बालक मनोहर (मुक्ति का रहस्य) का चरित्र बड़ा ही कल्याणपूर्ण हो गया है। पहिले की केवल एक झलक ही है। वही इतनी मार्मिक-मार्मिक एवं कल्याण हृदय-स्पर्शी है जो मिश्रजी में कल्याण-रम की उद्भावना पूर्ण चित्रण भी इतनी तीव्र हो सकती है इसकी पूर्ण परिचायिका है। मनोहर की कल्याण मातृ-वेदना तो जैसे 'मुक्ति के रहस्य' में से चू चू पड़ती है। बालक मनोहर में कहीं-कहीं बाल चित्रण आवश्यकता से अधिक जरूर हो गया है किंतु कहीं वह अस्वाभाविक नहीं हुआ है।

रजनीकांत का मुरारीलाल से "अगर मैं मर गया तो इसके उत्तर-दायी दुखूर होंगे" कहना और इस कथन को सत्य में परिणत होना कल्याण-पूर्ण और मार्मिक है। रजनीकांत की मुस्कराहट, उमकी संबधियों के प्रति समवेदना, सहायता, उसका अपने प्राण जाने का अलिप्त भाव से भय सब सुन्दर बन पडा है। अत में प्राणांत के समय अपने घातकों के नाम नहीं बतलाना उसके हृदय की विशालता सूचित करता है। इस तरुण में न केवल शारीरिक सौंदर्य ही था किंतु आत्मिक भी, जिसके कारण ही, जिसकी भव्यता के कारण ही चंद्रकला उसकी ओर प्रथम दर्शन में ही आकर्षित हो गई थी। ऐसी युवकों अथवा संबधियों के वध जमींदारियों में पाये जाना दुष्कर नहीं है।

इसी प्रकार का कल्याणपूर्ण चित्र मातृ-वियोगी मनोहर का है। इस बालक के रग-रग में मातृ-वियोग की वेदना व्याप्त हो गई है। उमा-शंकर का उसकी ओर कम ध्यान देना, जनोपयोगी कार्यों के लिये उसकी उपेक्षा करते रहना, उसके चचा का उसके प्रति दुराभाव उस बालक में टीम सी पैदा करते रहते हैं। इन्हीं उपेक्षाओं के कारण अपनी मा का ध्यान उससे कभी छूटता नहीं। मातृ-वियोगी, कोमल-

हृदय बालकों में प्रायः बड़ी समझ, बड़ी गंभीरता आ जाती है। मनोहर में भी इसी प्रकार की समझ और गंभीरता कूट कूटकर भरी हुई है। पिता का 'सच बोलने' और माता का 'किसी के सामने हाथ न जोड़ने' के आदर्श उसके हृदय-पटल पर सदा के लिये अंकित हो गये हैं। वास्तव में मनोहर का चित्रण मिश्रजी के बालचरित्र के सूक्ष्म अवलोकन का द्योतक है। मनोहर और आशादेवी के कथोपकथनों में भावों का प्रदर्शन बड़े ही सुन्दर ढंग से हुआ है।

मनोजशंकर और रघुनाथ का चरित्र-चित्रण महत्वपूर्ण नहीं। दोनों उस श्रेणी में आते हैं जो क्रमशः मुरारीलाल और मुनीश्वर सदृश व्यक्तियों के लालच, कपट, पाखंड और चालाकियों के शिकार होते हैं। रघुनाथ उन धनी पिताओं के पुत्रों में से है जिनके पिता मुनीश्वर सदृश सुधारक धूर्त लोगों के पलों में आकर अपने पुत्रों का भी खयाल नहीं करते। यहाँ तक कि एक पैसा भी अपने पुत्रों के लिये नहीं छोड़ जाते। प्रायः यह तो देखा गया है कि पिता किन्हीं कारणों वश पुत्र को कम संपत्ति देते हैं और अन्य धूर्तों के कारण कई अन्य कार्यों में लगा देते हैं किंतु पुत्र को, संपत्ति होते हुए भी, वचित कर दें ऐसा नहीं देखा जाता। फिर रघुनाथ सदृश सदाचारी, शिचित, कवि या लेखक की चिंता उसके पिता के द्वारा जो काफी विद्वान, समझदार और उसका हित-चिंतक था न हो सकी इसके लिये कोई पर्याप्त मनोवैज्ञानिक कारण नहीं दिखाई देता है। मानव-मनोविज्ञान में इस प्रकार के चरित्रों का मिश्रजी को अनुभव कम है और उन्होंने कल्पना से ही काम लिया है। रघुनाथ का चरित्र भी इन्हीं कारणों से ठीक नहीं बन पड़ा। शायद 'राजस का मंदिर' में उनका उद्देश्य केवल अशगरी के चित्रण एवं महत्व प्रदर्शन से है। इस नाटक में रामलाल, अशगरी और मुनीश्वर पर ही अधिक प्रकाश डाला गया है। वास्तव में रघुनाथ जैसे व्यक्ति का चरित्र जिसके साथ

धोखा किया गया, सर्वस्व हरण किया गया कुछ अधिक स्पष्ट और सुप्रबंधित होना चाहिये था ।

काशीनाथ (मु० का० र०) भगवतसिंह की ही श्रेणी में आते हैं । उसी के समान हैं जहाँ तक धन और जमींदारी का, माना-पमान का संबंध है । हाँ परिस्थितिएँ उनके लिये ऐसी पैदा अमद् पात्र नहीं हुईं कि वे किसी का बच करवा सके क्योंकि उमाशंकर तो काफी प्रभावशाली और प्रौढ़ व्यक्ति थे । उनसे भी जमींदारी उनकी भलमनसाहत से प्राप्त कर लेते हैं । किंतु इनका चरित्र भी स्पष्ट नहीं है क्योंकि उनके मनोभावों से यह ज्ञात नहीं होता कि उमाशंकर से उन्होंने सारी सम्पत्ति की रजिस्ट्री अपने नाम करवा ली । सदृच्छा से अथवा असदृच्छा से । उनकी बातों से यह पता पड़ता है या पाठक की यह धारणा बनती है कि वे यह कार्य उमाशंकर की और जमींदारी की भलाई से ही कर रहे हैं और धूर्तता करने का उनका कोई इरादा नहीं है किंतु मनोहर के प्रति उनका व्यवहार उनकी इस सब अच्छाई पर पानी फेर देता है और उनके चित्रण में अधूरापन ला देता है ।

धनी वकील वेनीमाधव एक स्वार्थी-मित्र है जिसका संबंध केवल अपनी स्वार्थ-पूर्ति के लिये ही है । इसी प्रसंग में इस बात पर भी प्रकाश पड़ता है कि ऐसे शिक्षित व्यक्ति भी स्वार्थों की दृष्टि से या कारण से कितने नीचे गिर सकते हैं । अपने विद्वान् मित्र को भी मत न देकर एक अशिक्षित धनी सेठ को अकारण अपना मत दे देते हैं ।

मुनीश्वर सदृश धूर्त, आश्रम-पथी, चारित्र्य से गिरे हुए व्यक्तियों की संख्या इधर कतिपय वर्षों में काफी बढ़ गई है । इन लोगों में चारित्र्य-बल तो रहता नहीं । हाँ, सूक्ष्म रूप में स्वार्थों के साथ-साथ हिन्दू समाज और अबला स्त्रियों के प्रति कुछ सहानुभूति अवश्य रहती

है। प्रारंभ में उनकी यह सहानुभूति प्रायः सच्ची रहती है किंतु बाद में उसका दुरूपयोग बढ जाता है। वे इसके नाम पर आश्रमादि खोलकर अपने स्वार्थों, कभी-कभी वामनाथों की तृप्ति की पूर्ति भी किया करते हैं। इन आश्रम-पथियों में मुनीश्वर के समान ही अधिकांश व्यक्ति विवाहित भी होते हैं। देश-भक्त और समाज सुधारक, हिंदू हितों का पक्षपाती होना तो उनके लिये आवश्यक ही होता है। इनमें एक प्रकार की वीरता और प्राण होम देने की आकांक्षा भी रहती है। किंतु इनका उपयोग जहाँ और जैसा होना चाहिये वहाँ, वैसा नहीं होता। विवाहित होने के कारण, कभी-कभी मतान्वान होने के कारण प्रायः जनता द्वारा ये विश्वास पात्र समझ लिये जाते हैं और साधारण लोग ही नहीं बड़े-बड़े धनवान, विद्वान, शिक्षित जिन्हें उनके कार्यों को देखने की, दुनिया को देखने की फुरसत नहीं मिलती उनके उच्च आदर्शों, बड़ी-चढ़ी रिपोर्टों और अधिवेगनों के दिखावों के चक्कर में आ जाते हैं। भीतरी परिस्थितियों की तह तक नहीं पहुँचते। जहाँ ऐसे लोगो का सहयोग, सहायता इन्हें प्राप्त हुई कि फिर इनके पो-वारह हैं। मुनीश्वर ऐसे ही आश्रम-पथी चालाको में से है। यद्यपि उसमें कुछ सद्भावना भी होगी किंतु उससे अधिक वासना और स्वार्थ था।

रामलाल और डॉ० विश्वनाथ के चरित्रों में जो बात मिश्रजी व्यक्त करना चाहते हैं उसे वे सफलता से कर सके हैं यद्यपि सामाजिक आचरण और विचारों की दृष्टि से इन्हें लोग अच्छा अनन्द किंतु सफल नहीं कहेंगे। ऐसे पात्रों की सृष्टि शरदचंद्र के 'चरित्र चित्रण वाले पात्र हीन' में और जैनेन्द्र के 'त्याग पत्र' में भी हुई है। इन पात्रों के द्वारा लेखक मनुष्य के अंदर सदसद प्रवृत्तियों, विवेक संवधी आधुनिक भावना का चित्रण करना चाहता है।

रामलाल एक वृद्ध प्रसिद्ध धनी वैरिस्टर है जिसकी मासिक आय दस हजार है। वह शराबी भी है। इसका चरित्र कुछ-कुछ प्रेम-चन्द के 'राय साहब' (गोदान) के समान हो गया है। रामलाल ने एक युवती वेश्या रखली है। उसे वे छुटपन में ही ले आये थे। अब वे स्पष्ट रूप से अपने घर में ही रखे हुए हैं। दो वर्ष बाद उस बालिका वेश्या में यौवन के अंकुर जाग्रत होने लगते हैं। उनकी नृसि उनसे नहीं हो पाती है। वे अपने को चरित्रवान नहीं समझते बल्कि एक गिरा हुआ पतित समझते हैं। उनका एक नवयुवक पुत्र (रघुनाथ) है जो कवि है, पढ़ा-लिखा है। उनका वासना-ग्रस्त-चित्त अब भी चञ्चल है। वे उस वेश्या को देखते रहना चाहते हैं। इसमें उन्हें मानसिक आनन्द आता है। इन्द्रियों की नृसि का अनुभव होता है। वे उसे देखते हुए शराब पीना पसन्द करते हैं। या तो पाश्चात्य वातावरण ने उन्हें ऐसा बना दिया है अथवा किसी मानसिक आघात के द्वारा उनके चरित्र में शराबी और वेश्यापन घुस आया है, यह स्पष्ट ज्ञात नहीं होता। यह उनकी चारित्रिक हीनता है किन्तु उसमें एक देवत्व भी है। कुछ सद्-भृत्तिएँ भी उसमें सजग हैं। यद्यपि राक्षस-प्रभृत्तियों का इस समय उनमें प्राबल्य और प्राधान्य है, किंतु पहिली सद्भृत्ति तो उनकी यही है कि वे जानते हैं कि वे कैसे हैं, यद्यपि उस ओर से मुँह मोड़ने में अपने को सर्वथा असमर्थ पाते हैं। वे यह भी चाहते हैं कि उनके दुराचरण का समाव उनकी संतान पर न पड़े चाहे वे किवने ही गिर जावें, इसलिए जब अशगरी युवती हुई, उसमें आचरण संभालने की समता कम हुई तो वे अपने पुत्र रघुनाथ को अपने से अलग रखने का विचार करने लगे। उसे अशगरी से अनुचित संबन्ध और चर्चा के बहाने अलग कर दिया। यहाँ तक तो उनके चरित्र में कोई विरूपता नहीं आती किंतु उनका एक दोषारोपण कर रघुनाथ को बाहर निकालना अनुचित

मालूम होता है। उनका यह तरीका गलत मालूम होता है। उसकी भलाई चाहते हुए भी जानते-बुझते हुए भी पृथक करने का यह तरीका उनका न्याय-संगत नहीं। अत्यधिक खराब ने उनके दिमाग पर बुरा अरर किया होगा किंतु रघुनाथ के विरुद्ध मुनीश्वर के भाँसे में आकर अनुभवी, समझदार बैरिस्टर का आश्रम के लिए समस्त संपत्ति दे डालना अनुचित और अस्वाभाविक हो उठा है। इस संबंध में उनकी दिमागी खराबी भी नहीं मालूम पड़ती जब हम यह विचार करते हैं कि संपत्ति को ही बुरा समझने की उनमें बुद्धि थी, उनमें इतनी आत्मश्रद्धा थी कि वे चाकू अपने हाथ में भोंकलें। स्वयं संपत्ति का उपभोग करें किन्तु संतान के लिए कुछ न छोड़ें या और कोई हन्तजाम न कर भाग्य भरोसे छोड़ दें, इसमें मिश्रजी के सुधमावलोकन की कमी नजर आती है। हमें उनका चरित्र सदमद वृत्तियों के एकीकरण से अच्छा मालूम पड़ता है क्योंकि मनुष्य में ये दोनों वृत्तिएँ पाई जाती हैं। कभी एक सबल होती है कभी दूसरी और इन्हीं का यथोचित चित्रण रामलाल के चरित्र में हुआ है। केवल अन्त में अन्यपात्रों के द्वारा जो उनके चरित्र पर प्रकाश पड़ता है वह ठीक अफित नहीं हुआ। रामलाल का चरित्र, व्यक्तित्व तो मिश्रजी के दिमाग में था किंतु आश्रम को ढान देनेवाली घटना में उनकी कल्पना का प्रयोग ही होता हुआ मालूम पड़ता है।

डॉ० त्रिभुवननाथ भी आधुनिक पाश्चात्य सभ्यता में रंगा हुआ भारतीय दृष्टि से चरित्र हीन व्यक्ति था जिसकी चरित्र-हीनता के लिए प्रसिद्धि थी। चरित्र-हीनता के साथ उसकी दृढ़ता, उसका खरापन, सदिच्छा भी उचित रूप से अफित हो सकी है। इस डॉक्टर का चित्रण यथोचित हुआ है। आशादेवी को व्यभिचार की दृष्टि से उमाशंकर की पत्नी के मारने के लिए उसका अलिप्त भाव से जहर देना, फिर उससे बिना किसी अच्छे बुरे, सहज स्वभाव से अनुचित सम्बन्ध की आशा करना, आशा के जहर खा

लेने पर उसे बचाना, इस संबंध में इसकी और बेनीमाधव की बात-चीत निडरता से होना, उसकी प्रशंसा करवा ही लेते हैं। चरित्र-हीन होते हुए भी, उमाशंकर की प्रेमिका आशादेवी से अनुचित सम्बन्ध की आशा रखते हुए भी उसका उसके मित्र उमाशंकर की भलाई चाहना और मत के संबंध में बेनीमाधव को सच्ची खरी-खोटी सुनाना भी एक सीमा तक प्रशंसनीय है। ऐसा चरित्र मिश्रजी ने देखा है। उसकी तह तक पहुँचकर उसे टोला है। इसी से यह उनके सफल-पात्रों में से है।

‘राजयोग’ में मिश्रजी सफल नहीं हुए। केवल चम्पा का चित्रण ही ऐसा है जिसमें वे आल के युग की भारतीय नारी समस्या पर एक कटु व्यंग्य, एक तीव्रता, मार्मिकता के साथ एक प्रकाश मिश्रजी की अनफल डाल पाये हैं। उनका उद्देश्य भी इस नाटक में रचना - ‘राजयोग’, केवल चम्पा का चरित्र-चित्रण करना ही मालूम पड़ता है यद्यपि नाटक के नाम एवं वस्तु को प्रस्तुत करने के ढंग से नरेन्द्र का चित्रण करना उन्हें अभीष्ट है। इसमें न केवल लगे सवाद हैं किंतु अस्वाभाविकता भी बहु-लाश में आ गई है। भावों की तह तक पहुँचने की शक्त का परिचय जो अन्य नाटकों में लेखक ने दिया है उसका बहुत कम भाग यहाँ दिखाई देता है। समस्या अथवा मानव जीवन की एक विपमता का चित्रण इसमें मिलता है। प्रायः देखा जाता है कि भारत में मनुष्य का वैवाहिक संबंध बड़े ही विचित्र सिद्धान्तों पर अवलंबित हो गया है। प्रेम-विवाहों के लिये अब कोई स्थान नहीं रह गया है। परिणाम यह हुआ है कि वैवाहिक विपमता अत्यधिक बढ़ गई है। शिश्त का संबंध अशिश्त बालिका से, शिश्त कन्या का पाणि-ग्रहण अशिश्त अथवा अर्द्ध-शिश्त व्यक्ति से अथवा धनवान या जमींदार से हो जाता है।

गौरांग को ज्यामपति अथवा पत्नी मिलती है और ज्याम को ठीक इससे विपरीत। इसी प्रकार गुण, कर्म, स्वभावादि में भी विभिन्नता प्राप्त होती है और विपमता की सृष्टि होती है। हमारे यहाँ की गुण मिलाने-वाली ज्योतिष-प्रथा अब प्रायः लोप होती जा रही है। गुण, कर्म, स्वभाव की विभिन्नता के कारण ने, पुरुष का नारी पर एकाधिकार रखने की भावना एवं उसे तुच्छ और सदेहास्पद समझने के भाव ने नारी पर काफी अन्याय किया है और अब तक किया जा रहा है। अब बड़ी अवस्था में तो विवाह होता है किंतु वह वर-वधू के अनुकूल नहीं। अब समय आ गया है कि उनकी सम्मति भी किन्हीं अंशों में मान्य समझी जावे और उनके स्वतंत्र विचार सुने जावें। उनकी उमंगों, दृष्टिकोणों का प्रभाव अनुभव प्राप्त माता-पिताओं के अनुभव का लाभ उठा कर ही आगे बढ़े। दाम्पत्य-जीवन सुखी हो।

‘राजयोग’ में इसी एक पहलू पर प्रकाश डाला गया है। चम्पा एक सुशिक्षित प्रेजुएट लड़की है। सहशिक्षा के कारण कॉलेज में उसका परिचय और प्रेम दीवान शत्रुसूदन के पुत्र नरेन्द्र से हो जाता है। किन्तु धनी जर्मादार राजा शत्रुसूदन पैसे और प्रभाव के बल पर एक पत्नी के होते हुए भी चम्पा से विवाह कर लेते हैं। परिणाम अच्छा नहीं होता। उनमें कभी प्रेम नहीं होता। वे कभी सुखी नहीं होते और न हो सकते थे। इधर इसी कारण नरेन्द्र को भी वैराग्य हो जाता है। वह घर-बार छोड़ कर योगी बन जाता है। कुछ सिद्धिपूँ मेस्मेरिजम-विद्या प्राप्त कर लेता है। इधर नरेन्द्र और चम्पा के प्रेम-सर्वव के कारण शत्रुसूदन प्रसन्न नहीं थे, इसीलिये वे उसके पिता को वृद्धावस्था का बहाना ढूँढ़ कर दीवान-पद से पृथक् करना चाहते हैं। इसी समय नरेन्द्र कतिपय सिद्धिपूँ प्राप्त कर लौटता है। अपना चमत्कार शत्रुसूदन को दिखाकर उन्हें आकर्षित करता है और अन्त में चम्पा और शत्रुसूदन का

समझौता करवा देता है। समझौता इस आधार पर होता है कि वह एक भारतीय नारी है। हिंदू-लों से उनका विवाह हुआ है। वह दूट तो सकता नहीं। शत्रुसूदन के सिवाय उसके लिये अन्य आश्रय भारतीय वातावरण में उचित नहीं हो सकता सिवाय आत्म-घात के। शत्रुसूदन व्यभिचारी-कन्या होने के कारण उसे त्यागना चाहते हैं। उसमें जो नारीत्व है उसकी अवहेलना करना चाहते हैं। नरेन्द्र उन्हें इस अम से हटा नारी के प्रति सहानुभूति रखने के लिये उन्हें समझाता है और यह भी समझाता है कि उसके प्रति उनमें पुरुष-जन्य ईर्ष्या है उसका अवत्रत कर देना चाहिये। दोनों चूँकि सांसारिक प्राणी हैं एक समझौता जो पहिले उनके हृदय और भावों के विरुद्ध था कर लेते हैं और भविष्य-जीवन संचालन करने के लिये तैयार हो जाते हैं।

नाटक की इस कथा-वस्तु के साथ गजराज के जीवन की एक वटना भी संयोजित है जो अन्त में चम्पा और शत्रुसूदन के संघर्ष और मानसिक द्वन्द्व को चरम सीमा पर पहुँचा देती है। चम्पा गजराज के उसकी माता से अनुचित संबंध से पैदा हुई लड़की है। इसीलिये जो शत्रुसूदन उसका पति उसे पहिले प्यार करते रहे और उसके प्यार की आकांक्षा करते रहे वही अब इस घटना को नरेन्द्र द्वारा गजराज पर योगक्रिया से प्रकट करवाने पर झुब हो उठते हैं, किंतु इस विषय में भी नरेन्द्र एक प्रकार से चम्पा को निर्दोष कह कर समझौता करवा देता है।

नरेन्द्र की योगक्रिया रोस्मेरेजम ही-सी प्रतीत होती है। इससे स्वाभाविकता की रक्षा तो हुई है इसमें संदेह नहीं किंतु लोक-जीवन पर वह कुछ विरोध प्रभाव नहीं डालती। इससे पात्रों के चरित्र-चित्रण पर कोई असर नहीं पड़ता यद्यपि इस पर तुल्य अधिक दिया गया है और नामकरण भी इसी के आधार पर किया गया है। नरेन्द्र के चरित्र-चित्रण पर भी इसमें कोई प्रभाव नहीं पड़ता।

गजराज का अनुताप अस्वाभाविक और असफल है। मनोवैज्ञानिक नहीं। इसमें संदेह नहीं इस प्रकार का अनुताप-परचाताप मानव-मस्तिष्क में जाग्रत रहता है। उसे अपने किये पर खेद होता है। उसका हृदय किये हुए पाप के कारण कचोटता रहता है। उसकी आत्मा जोकि निर्मल और हलकी रहती है, पाप का जरा भी भार सँभालना नहीं चाहती; उसे फेंकना, बाहर निकालना चाहती है। हमेशा उसके मस्तिष्क में, मानविक प्रवृत्तियों और उनके दवाने की चेष्टा में द्वन्द्व चलता करते हैं और जब तक आत्मा पुनः हलकी, निष्कलंक नहीं हो जाती वह परचाताप, पाप का भार उसे दबाया ही करता है, दुःखी बनाये रखता है। किंतु यहाँ गजराज का अनुताप एक प्रकार की पहेली बुझी-झल-सा है। बड़े ही मोठे रूप में उसका प्रदर्शन हुआ है। जिस प्रदर्शन के लिये उन्होंने राजयोग की रचना की उसे भी विफल बनानेवाला है। यह प्रकट करता है कि अभी लेखक का इस मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया पर अधि-कार नहीं, गति नहीं। केवल इसमें एक बात तथ्यपूर्ण है। वह है चपा के रूप में नारी की विवशता और मूक व्यथा का चित्रण।

नारी क्या है ? पुरुष के हाथ की कठपुतली। उसकी विलासभावना का उपकरण। वह मूक नारी सदा हृदय में आग और मुख में सुसकान लीपु फिरती है। पुरुष को वश में करना चाहती, उसका प्रेम प्राप्त करना चाहती, फिर भी उसके द्वारा तिरस्कृत, उससे अपरिचित। इसमें इसी भावना का सफलासफल चित्रण है।

‘आधीरात’ मिश्रजी की दूसरी असफल रचना है जिसमें वे अपने उद्देश्यों से गिरे हुए जात होते हैं। होना तो यह चाहिए कि लेखक की कला उत्तरोत्तर विकसित होती जावे किंतु वृद्धि के स्थान पर इसमें गंभीरता और दार्शनिकता एक कवि के समान बढ़ गई है जिससे कथोप-कथन में कवित्व और कवित्वोचित गांभीर्य तो है किन्तु वाटकीयता

का हास हुआ है। नाटकीय रचनाओं में प्रेक्षक का भी एक प्रमुख स्थान होता है। इसीलिए अभिनय ऐसा होना चाहिए कि उसमें क्रिया कलाप भी हो, हाव-भाव भी हों घटनाएँ भी हों, केवल कोरा कथोपकथन ही न हो और वह भी लंबा, अरुचिकर और विरक्ति पैदा करनेवाला। 'आधीरात' में बहुत कुछ ऐसी ही बातें हैं।

इस पर विचार करते समय हमें यह भी ध्यान रखना होगा कि कला फोटोग्राफी नहीं है जो सब गुण दोष सहित अंकित कर देती है। कला का काम तो जीवन में अस्पष्ट को स्पष्ट, अलक्षित को दृश्य, परोक्ष को प्रत्यक्ष, आंतरिक को बाह्य, मानसिक और हार्दिक को व्यक्त कर सुचिंतित, सुव्यवस्थित और सुपरिपक्व रूप में रखना है। केवल जैसा का तैसा उगलना नहीं। साथ ही यह तो ध्यान रखना ही होगा कि लेखक उपदेशक न हो। जबर्दस्ती अपने जैसे भी विचार हों उन्हें पाटक या प्रेक्षक पर न लादे। इस रचना में ऐसे ही विचारों को प्रेक्षक पर लादने की चेष्टा की गई है और यदि इसका अभिनय हो तो लंबे, कवित्व-पूर्ण विचार-धारा युक्त कथोपकथन अरुचिकर प्रतीत होंगे।

लेखक प्रेतात्माओं में विश्वास रख सकता है। उसके विश्वास और धारणाओं का प्रभाव उसकी रचनाओं में भी आ सकता है, किंतु वह परोक्ष ही श्रेयस्कर है। उन्हें वह प्रेक्षकों पर लादे नहीं। समस्याएँ हों तो समस्याओं के प्रदर्शन के मार्ग भी एक तटस्थ व्यक्ति, लेखक या कलाकार की ओर से आ सकते हैं किंतु पुस्तकों की कुंजियों के समान हर एक वस्तु हल की हुई को रचनाओं में स्थान देना स्थायित्व की कमी पैदा करना है। चरित्र-चित्रण इसमें अधूरा है। होना चाहिये पूरा। प्रेक्षक के विचार करने के लिये वस्तु रखी जा सकती है किंतु उसके विचार करने के लिये निश्चित आधार भी होना चाहिये। इनके अभावों में चरित्र-चित्रण अधूरा रहता है और यही उनकी इस कृति में हुआ है।

इस में भी 'राजयोग' के समान जीवन, संपूर्ण जीवन की अभिव्यक्ति नहीं है। यह पात्रों की कमी के कारण हुआ है। पात्रों की कमी तो एक गुण है। किंतु इससे घटनाओं और चित्रण में अधूरापन नहीं आना चाहिये। वही एक विशिष्ट समुदाय के पात्रों का चित्रण है, वही समस्या है जो भारत के शिक्षित समुदाय में सोची जाती है। दस पच्चीस वर्षों में ही आनेवाली है। किंतु हमें ध्यान रखना चाहिये कि उसके प्रति प्रतिक्रिया भी होने लगी है, जो कि स्वाभाविक है। यह एक प्रसन्नता की बात है कि 'आधोरात' में उस प्रतिक्रिया का भी दिग्दर्शन है।

मिश्रजी ने जो कथावस्तुएँ चुनीं हैं उनका आधार पश्चात्य है यद्यपि उन्होंने उन्हें भारतीय रंग देने की चेष्टा की है। यह मैं इसलिये कहता हूँ कि जो बातें व्यापक रूप से और कई अंशों में तो अल्प रूप में भी अभी भारतीय समाज में, वातावरण में नहीं आई हैं उन्हें भारतीय आवरण पहिनाकर लेखक ने हमारे सामने रखा है। उसने पश्चात्य साहित्य का और उसके द्वारा जीवन का जो अध्ययन किया है उसे भारतीय बनाकर हमारे सामने रखा है। इसमें सदेह नहीं पश्चिम के ससर्ग से ये समस्याएँ भी हमारे जीवन को विलोडित करेंगी किंतु उनकी अनुमूनि लेखक को होना चाहिये। केवल उस प्रभाव का भारतीय करण नहीं। मिश्रजी की रचनाओं में यही मिलता है। यह दोष है। इसमें सदेह नहीं भाषा और भावों को व्यक्त करने की दृष्टि से इस रचना में काफी परिमार्जन, व्यवस्था दिखाई देती है, किन्तु अस्पष्टता, गभीरता भी है।

एक स्थल पर प्रकाशचंद्र, मायावती एवं राघवचरण बोल रहे हैं। उनके साथ ही राघवचरण वृत्त से जिसमें उसके मित्र की प्रेतात्मा निवास करती है उससे बोल रहा है। यह दूर्य सिनेमा के उपयुक्त तो

हो सकता है और किसी फिल्म में मैने देखा है किंतु मंच पर दिखाना अस्वाभाविक और अरुचिकर होगा ।

इसी प्रकार जो नाटकीय संकेत लेखक ने दिये हैं वे भी सिनेमा के अधिक उपयुक्त हैं । सेठ गोविंददास जी में भी यही बात है । हिन्दी के ये नाटक लेखक लिखते तो सिनेमा की आवश्यकताओं को ध्यान में रख कर हैं किन्तु उन्हें जन्ता नाटक समझ कर पढ़े और उनके अभिनय भी किये जा सकें—जिनकी संभावना आज कम ही दिखाई देती है इस बात को नहीं भूलते । लिखते सिनेमाओं के लिये हैं और नाटक लेखकों में अपना नाम सुरक्षित रखना चाहते हैं । सिनेमा-नाटक और नाटकों में भाई-भाई का सा संबंध है । उनकी कलाएँ भगिनियों के संबंध से संयोजित हैं किंतु वे दोनों एक नहीं हैं । उनकी पृथक्-पृथक् सत्ता और क्षेत्र हैं ।

भारतोदय और राष्ट्रीय युग के पश्चात्, साहित्य के क्षेत्र में, प्रेमचंद्र के बाद आज के युग को यदि मैं 'नारीयुग' के नाम से पुकारूँ तो कुछ अनुचित नहीं होगा, क्योंकि हमारे विचारकों, लेखकों और कलाकारों में नारी के प्रति एक प्रचुर मात्रा में व्यापक रूप से कोमल-भावना आ गई है । इसमें अधिकतर तो राष्ट्रीय आंदोलन में स्त्रियों के महत्व के कारण, उनके सच्चे और निर्मल रूप को समझने के कारण है । कुछ अंशों में विलासिता एवं पार्श्वगत नारी आंदोलन को भी इसका श्रेय है । नारी की विवशता और व्यथा का चित्रण युग के अनुरूप इस नाटक-लेखक ने भी बड़ी ही तीव्रता से किया है । न केवल 'सन्यासी' 'राजस का मंदिर', 'मुक्ति का रहस्य', 'सिंदूर की होली' राजयोग में यही मिलता है किंतु 'आधीरात' में भी नारी की व्यथाएँ और विवशताओं का ही चित्रण है । पुरुष पात्र तो केवल जहाँ-जहाँ नारी चित्रण के लिये पृथियों की जरूरत है वहाँ-वहाँ अपना रूप प्रकट करते हैं । नारी केंद्र है ।

पुरुष-पात्र उसकी धुरी के चारों ओर उसी केंद्र के महत्व, साधना, व्यक्तीकरण को प्रकट करने के लिये घूमते रहते हैं।

‘आधीरात’ में मायावती के लिये ही प्रकाशचंद्र, राघवचरण और राधाचरण की सृष्टि हुई है। मायावती के अतिरिक्त इनका स्वतंत्र न कोई महत्व है, न उपयोगिता।

माया एक शिक्षित, विजायत में पढ़ी लिखी महिला है। उससे दो व्यक्ति-वैरिस्टर प्रेम करने लगते हैं। बहुधा स्त्रियों के संबन्ध में यही तो होता है। स्त्रियें भी एक साथ दो पुरुषों को प्रेम कर सकती हैं। किंतु यह भावना कम ही देखने में आई है क्योंकि नारी अव्यक्त बहुत रहती है। पाश्चात्य सभ्यता में रंगे हुए उन दोनो प्रेमियों में से एक दूसरे को पिस्तौल का निशाना बनाता है। पहिले को काले पानी का दूध होता है किंतु सम्राट अभियेकोत्सव के समय छूटकर पाँच वर्षों के बाद लौटता है। उधर दूसरा भर कर प्रेत होता है। माया जो नारी है वह निर्बल और निराधार है। उसे आश्रय और संरक्षण की जरूरत है, क्योंकि चाहे वह कितनी भी आत्मजीवी क्यों न हो, उसमें ‘नारीत्व’ तो रहता ही है। निर्बलता तो रहती ही है। वह प्रकाशचंद्र को अपना साथी बना लेती है। वह शिक्षित नारी वासना के लिये नहीं, सेवा के लिये। प्रकाशचंद्र उसे महत्त्व कर लेता है क्योंकि वह ऐसी ही नारी शिक्षित स्त्री-चाहता था जो-उसके साथ घूम फिर सके। वह कवि था, उसकी कल्पना के समान वह नारी को चाहता था। माया में ये सब गुण थे। इसलिये विवाहित होते हुए भी वह अपनी अपढ़ गँवार स्त्री को छोड़कर माया के प्रेम-पाश में बँध जाना अपने लिये अहितकर नहीं समझता। वह अखबारी कीर्ति चाहता था माया के द्वारा उसे यह प्राप्त हो जाती है। वह भूला हुआ है।

राघवचरण एक तीसरा व्यक्ति है जो माया के प्रति आकर्षित हो जाता है, प्रकाराचंद्र का मित्र बन जाता है। वह सतारी और सामाजिक प्राणी है। वह चाहता है प्रकाशचंद्र माया की ओर से विरक्त हो जाय और यह नारी-निधि उसके संयोग की वस्तु बन जाय। यह द्विपास्तम मित्रता का श्रोट में प्रकाश को विरक्त करने की चेष्टा में दार्शनिकता और सांसारिकता के उपरेण देकर संलग्न होता है।

इसी समय राधाचरण काले पानी से आ जाता है। उसने माया से विवाह किया था आज भी वह उसके मकान में उसकी संपत्ति का उपभोग कर रही है किंतु अब उसे सामाजिक जीवन की चाह नहीं। प्रकाराचंद्र के प्रति उसे न ईर्ष्या है न क्रोध। मकान तथा संपत्ति भी उसने आते ही माया के पास रहने दी। केवल एक पुस्तक के आधार पर प्रेतात्माओं से संभाषण करने की क्रिया सीख कर अपने मित्र जिसकी उसने हत्या की थी उससे संभाषण करने और उसे संतोष देने लगा।

इस नाटक में माया के द्वारा लेखक एक आदर्श उपस्थित करता है। माया में जो एक आँग्ल शिक्षित महिला है और जो पाश्चात्य सभ्यता में रग गई थी, निम्न कतिपय घटनाओं की सृष्टि कारण के विरक्ति पैदा हो जाती है। वह देखती है, उसके हृदय में पश्चाताप होता है कि उसके कारण ही उसके दो प्रेमियों का सर्वनाश हुआ यद्यपि उसने क्रियमान होकर ही जीवन की इन विषमताओं में भाग लिया था। इनका कारण वह अपने को ही समझती है। पश्चाताप का दशा में अही होता है। यह आँग्ल शिक्षित नारी अब भारतीयता को उसके समस्त दोषों के साथ अपनाता है। उसमें उसे सुख और संतोष प्राप्त होता है। वह अपना प्रयोग प्रकाराचंद्र पर जो अपरिचित और स्वप्न-प्रेरित ही उसके पाम खिंच आया था करती है। उसे प्रयोग करना पडा क्योंकि वह नारी थी, निर्बल थी, अशिक्षित थी। ऐसी नारी के

लिये पुरुष वर्ग, राजस के समान मुँह बाये खड़ा रहता है। विवाहित स्त्री के प्रति जरा वह लोच समझ कर दृष्टि डालता है किंतु निराश्रित, विधवा, अशिक्षित नारी को तो पुरुष अपनी धरोहर ही समझता है। उसका रस चूस कर, उसे पथभ्रष्ट कर, उसका सर्वस्व हरण कर उसे मन्त्री के समान दूध से बाहर निकाल कर फेंक देता है। केवल इसी अशिक्षित अवस्था से त्राण पाने के लिये राधवशरण भी ऐसे ही शायद पुरुष-पिशाचों में से था जो उस पर दाँत गढ़ाये था, जो बिना विवाह किये ही शायद उसे हड़पना चाहता था। उसने प्रकाशचंद्र से पुनर्विवाह किया। पुनर्विवाह किया क्योंकि वह अपनी रक्षा चाहती थी। प्रकाशचंद्र होता या कोई और पुरुष, उसे एक पुरुष की आवश्यकता थी। आवश्यकता थी अब विपथ-वासनाओं की वृत्ति के लिये नहीं, इससे तो वह पहिले ही जब गई थी। अब तो उसका उद्देश्य केवल आत्म रक्षा और सेवा था। उसके विश्वासों में भी अब अन्तर पड़ गया था। विलासिता और पाश्चात्य वातावरण में पली यह नारी अब पुनर्जन्म में, व्रत-विधानों में, उपवासों में, प्रेतों में विश्वास करने लगी थी। पाश्चात्य एक ही जन्म-वाले सिद्धान्त से उसे घृणा हो गई थी। अब उसे जो कुछ भारतीय था उससे प्रेम हो गया था। उसे श्रद्धा हो गई थी। इसीलिये जब प्रकाश सावधान हो गया। उसके पिछले जीवन की घटनाएँ उसे विदित हो गईं तो उसे वह त्यागने लगा। इस अवस्था में उसने एक भारतीय विधवा के समान सुख से अपने को अर्पण करना अच्छा समझा।

नाटक के प्रथम भाग में कला संबंधी विवाद, मध्य में प्रेतात्मा संबंधी विश्वास की पुष्टि और अन्त में माया की आत्म दृढ़ता, निष्कलुपता और आत्म-विसर्जन की भावना है।

इस नाटक में लेखक ने इतिवृत्त कहने की अरोचक प्रणाली को भी ग्रहण किया है। यह पात्रों की कमी के कारण ही हुआ है। घटनाओं

और व्यापार की बेहद कमी है। चरित्र चित्रण अधूरा और अस्पष्ट है। स्व-विचार-सिद्धांत-भार प्रेषक पर अनावश्यक लादा गया है।

एक समय जितने समय की खटना होती उसे उतने समय में ही दिखाने की चेष्टा करके स्वाभाविकता की सृष्टि समझी जाती थी। यही प्रयाली आलकल पाश्चात्य साहित्य में भी यत्र-तत्र दिखाई देती है। यही प्रयाली 'आधी रात' में मिश्रजी ने ग्रहण की है। किंतु यह प्रयाली कहीं तक और किस प्रकार ग्रहण की जाय यह बात विचारणीय है। इसमें एक बड़ा दोष तो यह आ जाता है कि खटनाओं और व्यापारों का स्थान, तर्क, विवाद, सिद्धांतपुष्टि संबंधी कथोपकथन ले लेता है। इतिवृत्तात्मक प्रयाली रेंग आती है और कोरे लंबे कथोपकथन अरुचिकर हो जाते हैं। 'आधी रात' में यही हुआ है।

सेठ गोविन्ददास

आधुनिक नाटक-लेखकों में नाटक के बाह्य उपकरणों का जिन्होंने सतर्कता एवं अनुभव सहित ध्यान दिया है उनमें सेठ गोविन्ददास का एक प्रमुख और विशेष स्थान होना चाहिए। उनके सेठजी के नाट्य-कथन द्वारा उनकी रचनाएँ कुछ ही दिनों में लिखी उपकरण हुई कृतिएँ हैं जो पार्श्व-साहित्य के अध्ययन का परिणाम हैं। किन्तु इन पंक्तियों का लेखक उनके इस कथन से पूर्णतया सहमत नहीं है, क्योंकि सेठजी ने नाटकीय बाह्य उपकरण तो पार्श्व-साहित्य लिए हैं किन्तु पार्श्व-नाट्य-साहित्य के छान्तरिक स्रोतों, युग की मूल भावनाओं, उनका व्यक्तीकरण, जीवन के प्रति, समाज के प्रति व्यंग्य, सजगता एवं जीवन की निकटता से संपर्क, हार्दिक, मानसिक, आत्मिक, सामाजिक संघर्ष, अतर्क्य आदि के व्यक्त करने में जैसी सफलता उन्हें मिलना चाहिए वैसी नहीं मिली है। शास्त्रीय या आलोचनात्मक ग्रंथों के अध्ययन की अपेक्षा तद्विषयक नाट्य-साहित्य का अध्ययन उस विषय के फलाकार अथवा लेखक के लिए अधिक आवश्यक है। कदाचित् इसीलिए नाट्य-शास्त्रीय टेक्निक का ध्यान रख कर भी वे अपनी रचनाओं में सत्यता से अपने को व्यक्त नहीं कर सके हैं।

सेठजी की रचनाएँ हमारे समक्ष एक गंभीर समस्या भी विचारार्थ उपस्थित करती हैं। वह यह कि चित्रपट और नाटक एक ही वस्तु हैं अथवा भिन्न-भिन्न। ये दोनों कलाएँ जो सगी सिनेमा एव अमिनय वहिनें हैं अथवा जुड़ भाँ वहिने हैं वास्तव में एक कलाओं में अन्तर नहीं हैं और चूँकि इनमें साम्य अत्यधिक एवं

सिद्धता कम है इनका अन्तर अवश्य एक कलाकार को ध्यान में रखना होगा ।

दोनों कलाओं में चरित्र-चित्रण और हाव-भाव की दृष्टि से कोई भेद नहीं है । दोनों अवास्तविक को वास्तविक दिखाने की चेष्टा करती हैं । नट अथवा पात्रों का प्रयोग दोनों में होता है । किन्तु क्षेत्र एवं साधनों की दृष्टि से दोनों में महान अन्तर दिखाई देता है । नाटक का क्षेत्र संकुचित और साधन कम रहते हैं जहाँ चित्रपट के लिए क्षेत्र विस्तृत और कला प्रदर्शन के साधन अनेक रहते हैं यद्यपि इनमें भी कई दृश्य दुस्साध्य अथवा कठिन होते हैं । चित्रपट पर चूँकि उसका क्षेत्र विस्तृत रहता है सब प्रकार के दृश्य जो संभव हो तथा कतिपय मानव की सत्यसृष्टि में जो असंभव हो दिखाये जा सकते हैं किन्तु स्टेज पर कतिपय विशिष्ट दृश्य दिखाना ही संभव हो सकता है और वे भी केवल पर्दों अथवा संकुचित क्षेत्र में अन्य उपकरणों के प्रबन्ध द्वारा । इसीलिए अभिनय कला की सफलता के लिए प्राचीन समय से अब तक बंधनों और सीमाओं की सृष्टि हुई और इस कला पर कई प्रकार के अंकुश लगाये गये ताकि जो नहीं है, वह है ऐसा दिखाई दे सके । चित्रपट में भी कई प्रकार की कठिनाइयें हैं और विभिन्न प्रकार की कला-कुशलताओं की अनिवार्य आवश्यकता होती है किन्तु क्षेत्र विस्तृत होने से इस कला के द्वारा दिखाना जो अभीष्ट होता है वह दिखाया जा सकता है किन्तु रंग-मंच पर कितनी भी कुशलता के द्वारा कई प्रसंग कई दृश्य ऐसे रह ही जाते हैं जो दिखाये नहीं जा सकते । फिर उन दृश्यों के प्रबन्ध के लिए चित्रपट में समय भी असीमित रहता है । स्वतंत्रता से समयानुसार, फोटोग्राफी आदि की कला की सहायता द्वारा समय के व्यवधान से भी कई दृश्य और प्रकरण दिखाये जा सकते हैं किन्तु रंग-मंच पर इनका दिखाना दुस्साध्य, प्रायः असंभव रहता है । चित्रपट में सामग्री,

समय और सुविधानुसार जमा कर मिला ली जा सकती है किन्तु रंग-मंच पर चूँकि समय कम रहता है यदि वही सामग्री दृश्यों के प्रदर्शन के लिए जमाई जावे तो समय अधिक लगे अथवा कथोपकथन या दृश्यों को अत्यधिक बढ़ाना पड़ेगा। इन्हीं कारणों से दोनों कलाओं की कथा-वस्तु के उद्गम एक ही स्थान से होने पर भी एक थोड़ी ही दूरी से वे भिन्न-भिन्न होती चली जाती हैं, सिंधु और प्रह्लपुत्र के समान। एक अरब सागर में गिरती है तो दूसरी बंगोपसागर में। अन्तिम लक्ष्य भी दोनों का एक ही रहता है। प्रारम्भ तथा अन्त एक तथा मध्य भिन्न रहता है यद्यपि कहीं-कहीं ये कलाएँ एक दूसरी से मिलती हुई नजर आती हैं।

जब इन दृष्टियों से हम 'तीन नाटकों' पर विचार करते हैं तब हमें स्पष्ट ज्ञात होता है कि सेठजी की रचनाओं में नाटकीय तत्वों की अपेक्षा सिनेमा के तत्वों का अधिक प्रयोग हुआ है एवं 'तीन-नाटक'-कतिपय सिनेमा की परिस्थितियों, क्षेत्रों एवं समय का ध्यान दोष रखकर एवं इसी आदर्श एवं इनके ही अवलोकन पर 'तीन नाटकों' की सृष्टि की गई है। दृश्यों का संघटन, कथावस्तु का प्रवाह, प्रारंभ और अंत प्रायः सिनेमा की ही आवश्यकताओं के अधिक उपयुक्त हैं। इसी प्रकार से नाटकों के पात्रों, रंगमंच एवं ड्रेस तथा अन्य उपकरणों के लिये जो संकेत हैं उनमें भी सिनेमा का ही दृष्टिकोण प्रतीत होता है। उनका 'कर्तव्य' या तो 'सीता' चित्रपट की छाया है अथवा 'सीता' चित्रपट 'कर्तव्य' के आधार पर लिया गया सा प्रतीत होता है। दोनों की कथावस्तुएँ, पात्र, भूक-पादि के दृश्य, रास्ते में यात्रियों के वार्त्तालाप प्रायः समान हैं। इसी प्रकार से "प्रकाश" का प्रथम दृश्य भी एक चित्रपट के आधार पर अथवा वह चित्रपट 'प्रकाश' के आधार पर तैयार किया गया

है। इसी प्रकार अन्य कई दृश्यों में एवं उनके प्रबंधों में मिनेमा-कला अधिक दृष्टिगोचर होती है। अतः हमें ध्यान रखना ही होगा कि इन दोनों कलाओं में विशेष कर कथावस्तु के मूल एवं चरित्र-चित्रण में साम्य होने हुए भी ये दोनों एक नहीं, पृथक-पृथक हैं। दोनों की आवश्यकताएँ किन्हीं अंशों में एक और किन्हीं में भिन्न-भिन्न हैं। ऐसा जाना जाता है दोनों स्थानों पर प्रयुक्त किये जा सकें इसलिये सेठजी ने इन नाटकों का यह रूप दिया है। इन दृष्टियों से उनका 'हर्ष' इन तीन नाटकों में सर्व श्रेष्ठ है। उसमें 'प्रसाद' का अनुकरण है किंतु दुरुहता नहीं। प्रसाद द्वारा निर्मित एवं प्रयुक्त शब्द-प्रयोग है किंतु उनकी भाषा नहीं। 'प्रसाद' के कण हैं किंतु गभीरता नहीं, इसलिये वह अभिनय योग्य नाटकों की श्रेणी में आ जाता है।

जितनी शीघ्रता से ये नाटक लिखे गये हैं उतनी शीघ्रता इनमें न की जानी चाहिये थी ताकि कथावस्तु का प्रयोग एवं प्रबंध योग्य और समुचित हो सकता। इसीलिये कहीं-कहीं लेखक की कला हीनता का परिचय स्पष्ट रूप से न केवल समालोचकों को किंतु साधारण पाठकों एवं श्रेणियों को भी हो जाता है। विशेष रूप से उनके यात्रियों एवं राहगीरों के कथोपकथन जो स्पष्ट रूप से कथावस्तु की पूर्णार्थ प्रयुक्त हुए हैं और सब नाटकों में, कथा-पूर्ति के मेरी दृष्टि में सबसे सरल एवं निकृष्ट साधन हैं और कलाकार की महत्ता को बढ़ाने वाले नहीं।

सेठजी के नाटकों से एक बात पर और हमारा ध्यान जाता है जो कि उपन्यास और नाटकों में अन्तर प्रकट करने वाली है। उपन्यासों में नाटकीय तत्वों का प्रयोग होते हुए भी उनमें इतिवृत्त, पूर्वकथन, लंबे वार्तालाप, लंबे दृश्य अथवा अध्याय हो सकते हैं किन्तु नाटक में इन सब बातों का प्रायः सर्वथा अभाव होना चाहिये। प्रेक्षक रंग मंच पर हजारों वर्ष पहिले की घटनाओं को भी ऐसा देखना चाहता है कि वे

उसके समझ इसी समय हो रही है। नाटक का मुख्य उद्देश्य भी यही है कि जो हो चुका है उसे वर्तमान कर दे। नाटकों में भूत और भविष्य की जरा भी गुंजाइश नहीं। वह तो वर्तमान से ही थोत-प्रोत होना चाहिये। यही उमकी विशेषता एव उत्कृष्टता है। इससे वञ्चित होकर वह अपने मुख्य उद्देश्य से भी दूर किंका जाता है। सेठजी की रचनाओं में भूत प्रचुर मात्रा में दृष्टिगोचर होता है। पात्र भूत की ही अधिक चर्चा करते हैं। बल्कि यह कहना चाहिये कि वे चार्तालाप करने के स्थान पर पूर्व-धटित घटनाओं का कथन करके ही कथा वस्तु को आगे बढ़ाया करते हैं। वे इतिवृत्त कहते हैं। पात्रों को यह न कर वर्तमान घटनाओं में ही सक्रिय रहना चाहिये। यही रंगमंच के लिये उपयुक्ततम एक साधन तथा उपाय है। चित्रपट-कला के भारत में अभी एक सीमा तक ही उन्नत होने के कारण उसमें यह दोष आगया है और यही दोष सेठजी की रचनाओं में भी उतर आया है। यदि नाटक-लेखन में सेठजी ने अधिक समय दिया होता और मनन पूर्वक अधिक अवकाश दिया होता, केवल एक ही ओर लक्ष्य रख कर, तो हमारा स्थाल है सेठजी से ये त्रुटिँ कम होतीं क्योंकि सेठजी की प्रतिभा में हमारा पूर्ण विश्वास है और हम यह भी जानते हैं कि उनका अधिकांश प्रयोग मानव-हितार्थ राजनीति में हुआ है। भविष्य में उनके लिये इन बातों का ध्यान रखना आवश्यक है।

सेठजी ने 'कर्तव्य' को दो खण्डों में विभाजित किया है। प्रथम खंड में उनका उद्देश्य राम के आधुनिकतम चित्रण का है। द्वितीय में कृष्ण के चित्रण का इनके लिखने से स्पष्ट ज्ञात होता है 'कर्तव्य' कि वे नाटक के क्षेत्र में इन दो महापुरुषों के सम्बन्ध में परमात्मीय भावना किस प्रकार जनता में प्राप्त हुई एवं किस प्रकार शनैः-शनैः वे परमात्मा कहे जाने लगे यह प्रकट करना चाहते हैं। साथ ही परमात्मीय पूर्ण भक्ति इन महापुरुषों में होते हुए भी, उनका

उतना ही आदर करते हुए भी वे उन्हें महापुरुष ही चित्रित कर उनका मानवीय महत्व प्रकट करना चाहते हैं और इन्होंने उद्देश्यों को लेकर भारत के इन दो अप्रतिम व्यक्तियों का उन्होंने चित्रण किया है। इसी-लिये उन्होंने उनके प्रचलित तथा प्रसिद्ध और विवादास्पद दोषों को उनमें मान कर उन दोषों के लिये स्पष्टीकरण करने की चेष्टा की है और जो भारतीय वातावरण में इस प्रकार की विचारधारा फैल और बढ़ रही थी उसका साहित्यिक रूप उन्होंने दिया है। किंतु राम के चरित्र-चित्रण में लेखक नितना सफल हुआ है और अपने को व्यक्त तथा स्पष्ट कर पाया है उतना कृष्ण के चित्रण में नहीं। अब तक के भारतीय-साहित्य का यह एक महान् दोष रहा है कि उसमें कृष्ण से महापुरुष का निम्नता महत्व प्राचीन काल से राम की अपेक्षा अधिक समझा गया, जिसकी श्रेष्ठता सोलह कलाश्रो अर्थात् पूर्ण कलाश्रो से युक्त मानकर की गई और जो समस्त भारतीय पुरुषों में अद्वितीय महापुरुष मान लिया गया यथातथ्य और उसके अनुरूप जो उसके उतने ही महत्व को पूर्णरूप से व्यक्त कर सके ऐसा चित्रण, कुछ एक सीमा तक गीता, सूर-काव्य आदि को छोड़ कर, कहीं भी सफलता से नहीं हो सका है। यही बात कर्तव्य के द्वितीय खण्ड में भी हुई है। राम के समान कृष्ण का चरित्र महत्व, सफल, स्पष्ट और पूर्ण व्यक्त नहीं हो पाया है।

इसका कारण कदाचित राम के चरित्र की विशेषता हो। राम का चरित्र आदर्श है। मानना-प्रधान दुनियाँ अपने दोषों को न देखते हुए, उन दोषों को स्वीकार न करते हुए, उन्हें स्वाभाविक और सहज न समझते हुए आदर्श की ही पूजा करती है किन्तु वही उन आदर्शों में मानव-कल्याण के लिये यदि कतिपय अंगों एवं अंशों में च्युति पाती है तो वह उसे सह्य करने के लिये तैयार नहीं होती है। आज भी कतिपय दोषों से युक्त हम सद्गुणों के पुत्र (म० गाँधी)

की श्रवहेलना कर रहे हैं। इसलिये राम के आदर्श चरित्र का जिसने चित्रण करना चाहा वह स्वयं ही सफल होता गया है और प्रतिभाशाली महासाहित्यकारो ने तो उन्हें अलौकिक रूप ही दे दिया किंतु कृष्ण के चरित्र की महत्ता प्रकट करना एक मनस्वी, अप्रतिम, मेधावी का काम है। वह अब तक मेरी लुप्त-दृष्टि में पूर्ण नहीं हुआ है।

कर्तव्य का पूर्वार्द्ध बड़े ही सुन्दर और सुव्यवस्थित ढंग से हुआ है। राज्यारोहण के प्रथम की एवं कर्तव्य भार ग्रहण करने के लिये रामकी चिंता एवं उनका जानकी से वार्तालाप बड़ा ही सरस है। ताड़का-वध संबन्धी उनकी आभिक-ग्लानि भी राम के योग्य है। राम मर्यादा-पुरुषोत्तम थे फिर भी उनसे कतिपय ऐसे कार्य हुए हैं जो साधारण और लोक-दृष्टि से समर्थनीय नहीं कहे जा सकते। ताड़का-स्त्री-वध यद्यपि गुरु सम्मत था किन्तु उनके हृदय के एवं लोक के विरुद्ध भी था। इसी प्रकार बालि के वध के लिये उन्हें दोष दिया जाता है। उसके लिये भी राम को बड़ा सकोच हुआ किन्तु लक्ष्मण की प्रेरणा, सुग्रीव की प्राण-हानि एवं उससे मीता-प्राप्ति-अर्थ अपनी की हुई प्रतिज्ञा की रक्षा करने के हेतु बड़ी हिचकिचाहट में उन्होंने बालि का वध किया। शायद कटु आवश्यकता वर ही ये दोनों वध उनके द्वारा हो सके। इन दोनों वधों में मर्यादा का भङ्ग कर सीता के प्रति, केवल पत्नी सीता के प्रति वे लोक को न ठुकरा सके, उस नारी के प्रति कोई न्याय वेन कर सके व दिखला सके। इस युग के माँग की यह कमी 'कर्तव्य' में भी अक्षरती है। सीता के प्रति तो राम के द्वारा इस नाटक में अन्याय ही हुआ है ऐसा कहा जा सकता है। राम सीता से प्रेम करते हैं, सभव है वह सच्चा और हार्दिक भी हो किन्तु वह प्रेम केवल उनकी वाणी से ही प्रकट होता है, आचार से नहीं। बराबर वे ये प्रकट करते रहे हैं कि सीता को वे प्राणों से प्यारा समझते हैं और अन्त

मे उसके भूसात् हो जाने पर उनकी विह्वलता सच्ची विह्वलता है किन्तु उनके श्रान्तरिक प्रेम का यथा साध्य चित्रण या स्पष्टीकरण नहीं प्राप्त होता है। वन-वन में सीता के प्रति भटकनेवाली वात बहुत पुरानी और माामेकता को पूर्ण रूप से व्यक्त करने में अक्षम हो गई है। राम ने रावण-विजय इसलिये नहीं कि सीता के प्रति उनमें अन्याय प्रेम था। रावण विजय तो उनका मनुष्य का अधिकार था। मनुष्यपन था। ताडका-वध और वालि-वध के समय की उनकी मर्यादा भंग, सीता के सम्बन्ध में कर्तव्य बन जाता है। उन्होंने सीता का उद्धार केवल कर्तव्य प्रेरणा अथवा मर्यादा-रक्षा के लिये किया। उस सीता पर जिसने स्वभ में भी राम के अतिरिक्त किसी की ओर दृष्टि नहीं की। राम भी जिसका हृदयतल से विश्वास करते हों उसके प्रति यह कहना “ठहरो मैयिलि, ठहरो, तुम पत्नी के नाते मेरा स्पर्श करने योग्य नहीं हो।” उनका अक्षय्य अपराध है जिसका जवाब राम के पास कुछ नहीं। लोक के सामने लोकाचरण करके भी सीता के प्रति पत्नी-कर्तव्य नहीं तो एक स्त्री के प्रति कर्तव्य का पालन तो राम सदा मर्यादा पुरुषोत्तम से करवाना उचित था। इस पर लका-दहन के पश्चात्, रावण-विजय के पश्चात्, सीतोद्धार के पश्चात्, सीता के उनके समक्ष आ जाने के पश्चात् उनका अपने घोर अन्याय का परिचय जन-समूह के सामने इस प्रकार देना, “वधुश्रो ! जानकी का रावण से उद्धार करना मेरा कर्तव्य था, यदि मैं यह न करता तो कायर कहलाता, सूर्यवश के निर्मल आकाश में मैं धूमकेतु के समान हो जाता, अधर्म की धर्म पर जय होती और अन्याय की न्याय पर। मैंने आप लोगों की सहायता से अपने कर्तव्य का पालन कर दिया, सूर्यवश की प्रतिष्ठा रह गई पर पर-गृह में रही हुई स्त्री का चाहे वह मुझे प्राणों से प्रिय क्यों न हो, ग्रहण करना मेरे लिये सम्भव नहीं है, यह धर्म की मर्यादा-भङ्ग की अन्तिम सीमा है। मनुष्य की

विद्वन्मना है, धूल है । सीता को पत्नी न कह 'स्त्री' कहना घोर अन्याय है ।

इसी प्रकार लेखक ने अग्नि-परीक्षा को आधुनिकतम रूप देने की चेष्टा की है । इस प्रसंग को वह छोड़ सकता था किंतु उसने अग्नि-परीक्षा के लिये सीता के उद्यत होने को ही राम द्वारा अग्नि-परीक्षा की समाप्ति करवा कर आगे के लिये सीता के प्रति अन्याय के अक्षुर छोड़ दिये हैं । सीता पुनः निर्वासित होती है । पुनः रामाश्रय में वात्मीकि ऋषि के आग्रह पर आना चाहती है यद्यपि उसका हृदय इसके लिये जरा भी तैयार नहीं, उसकी आत्मा उसे उसके लिये कचोटती है फिर भी सीता जाती है । राम द्वारा लोक-मर्यादा की बलिवेदी पर भेंट की जाती है । अग्नि-परीक्षा के लिये प्रस्तुत होती है । किंतु भूकम्प की सृष्टि कर एवं उसके साधन पहिले ही से इकट्ठे कर लेखक ने सामयिकता, सुसूचि एवं कलात्मकता की सुन्दरता, श्रेष्ठता और यथार्थता से रचा की है । इसीलिये 'कर्तव्य' के पूर्वार्द्ध का आदि और अन्त बड़ा ही अच्छा बन पड़ा है । मध्य इनके अन्दर सुन्दरता से जडा हुआ है और सीता के प्रति किये गये घोर अन्याय के मध्य राम का सतत मानसिक दुःख एवं 'कर्तव्य' के लिये घोर आत्म-तपस्या उनके निर्मल चरित्र एवं प्रेम को गन्दा नहीं होने देती है ।

इसमें सदेह नहीं भाषा और भावों की दृष्टि से 'कर्तव्य' के उत्तरार्द्ध में वही सरसता, वही वाग्वैदग्ध्य एक उसी प्रकार का प्रवाह पाया जाता है, वितु ११ वर्ष के बालक कृष्ण से, उसे साधारण मानव-संतान ही मानकर, उच्च एवं प्रौढ़ विचारों का बुलवाना अवश्य अस्वामाविकलगत है यद्यपि अरोचक नहीं, सरस और गंभीर है । अन्तिम दृश्य का कृष्णका कथन अवश्य मार्मिकता, दार्शनिकता एवं परमात्मा की तटस्थ-वृत्ति का परिचायक है । और है एक महापुरुष की मृत्यु होने के प्रथम का संदेश ।

किंतु समस्त मध्य भाग में कृष्ण का चरित्र वैसा नहीं निरूप पाया है, न भव्य हो सका है जैसा कि लेखक चाहता है अथवा सोचता था। उसका उद्देश्य तो कृष्ण को ऐसे मानव के रूप में दिखाने का है जिसने साधारण होते हुए भी असाधारणता प्राप्त की। प्रारंभ में कम ध्यान दिये जाने के पश्चात् अन्त में जो राम के सदृश ही पूज्य, अवतार एवं महापुरुष हो सका। उसकी कतिपय त्रुटियों से मानव-कल्याण, राजनीतिज्ञता अथवा कोई विरोध उद्देश्य प्रकट नहीं होता। कला तो वास्तव में परोक्ष रह कर ही अपना प्रभाव पैदा करती है किंतु लेखक की कला इसमें बार-बार अपना उद्देश्य प्रकट कर देती है और वह भी नाटकीय वृत्ति के विरुद्ध इतिवृत्त के रूप में जो सर्वथा अवांछनीय होना चाहिये। कृष्ण का वह लोक-संग्रही और लोक-रक्षक रूप भी नहीं दिखाई देता जिसे लेखक प्रकट करना चाहता है। कृष्ण का जरार्सिंध से युद्ध में युद्ध-क्षेत्र के बीच से पलायन ऐतिहासिक होते हुए भी कलात्मक, सुन्दर अथवा दार्शनिक अथवा मानव-कल्याण प्रेरित पूर्ण रूप से नहीं हो पाया है। इसी प्रकार स्वमणि-हरण, द्रौपदी-हरण में कृष्ण की सहायता एवं कुमारिकाओं को भौमासुर का बध कर मुक्ति कर उनसे उद्धार कर विवाह करना, ये प्रसंग भी साधारण घटनाएँ, प्रसंग अथवा सुधार-वृत्तिएँ हैं और उस कोटि पर नहीं पहुँचती हैं जहाँ हम उन्हें साहित्यिक कह सकें। उनमें भाव अचणता की काफी कमी है। कुरुक्षेत्र के मैदान में अर्जुन को युद्ध में प्रेरित करने का उनका उपदेश उस महत्व को प्रकट करने में असमर्थ है जिसकी मामिकता एवं दार्शनिकता हमें गीता में दृष्टिगोचर होती है।

कृष्ण का चरित्र-चित्रण करते समय अयोध्यासिंह उपाध्याय के पश्चात् सेठजी का चित्राकण बड़ा सरस, यथोचित, विद्वग्ध और हृदय-ग्राही हुआ है। भोली राधा जो कृष्ण के लौकिक, शारीरिक रूप पर लुब्ध

हुई, जिसने शनैः शनैः हृदयार्पण कर दिया उसका भोलापन, भावों की सादगी, उसका कृष्ण के प्रति अनन्य प्रेम दृष्टव्य है। धीरे-धीरे वह प्रेम-कांचन वियोगाग्नि में दग्ध होते हुए निखरने लगता है। यहाँ तक वह उसका वाह्य-रूप देखने में भी सर्वथा असमर्थ हो जाती है, अनाड़ी बन जाती है। केवल आत्मा ही आत्मा की भक्ति, प्रेम वह देख पाती है। आत्मा का आत्मा में परमात्मा में एकाकार हो जाता है। वह विश्व में विश्वात्मा के दर्शन करती है। उसका कृष्ण उसके अणु-अणु में दिखाई देता है।

तीन नाटकों के पदों के संबंध में उन्होंने जो विचार प्रकट किये हैं उनसे ज्ञात होता है वे उन्हीं के होना चाहिए, किंतु इससे मेरा मत-भेद है। स्पष्टतया ये सूर एवं तुलसी के पद हैं अथवा छाया हैं और जिनका कोई निर्देश लेखक की ओर से किसी भी रूप में हमें नहीं मिलता।

‘हर्ष’ और ‘प्रकाश’ में लेखक की विशिष्ट प्रतिभा का परिचय मिलता है। प्राचीन आख्यानों एवं अति विश्रुत चरित्रों को लेकर जिस प्रतिभा ने अपना कार्य प्रारम्भ किया था वही ‘हर्ष’ प्रकाश और ‘हर्ष’ में पुष्ट और ‘प्रकाश’ में स्पष्ट हो गई है। भाषा, शैली, वस्तु-विन्यास की दृष्टि से इन नाटकों में कोई अन्तर नहीं है बल्कि वे ही बातें उसी प्रकार, उतने ही अच्छे, मँजे रूप में दृष्टिगोचर होती हैं। कतिपय समान दोषों के होते हुए भी ‘प्रकाश’ उत्तमतर और ‘हर्ष’ उनका सर्वश्रेष्ठ नाटक है।

‘हर्ष’ को ‘प्रसाद’ का आधुनिक, व्यवहारोपयोगी अभिनय योग्य नाटक कह सकते हैं। उसमें ‘प्रसाद’ के शब्दों का चयन कहने का ढंग वही है भाषा का रूप भी उसी प्रकार का है, किंतु है वह सरल, जिसे प्रेक्षक सरलता से समझ सकें और हृदयंगम कर सकें। जो प्रभाव लेखक

प्रदर्शित करना चाहता है, जो प्रभाव वह उन पर छोड़ना चाहता है उसमें वह युक्त है। कहीं शिथिलता नहीं, कहीं दुरुहता नहीं। समरसता और प्रवाह समान रूप से प्राप्त होते हैं। 'हर्ष' के द्वारा सेठजी 'प्रसाद' के समकक्ष पहुँचने का दावा कर सकते हैं। इसमें 'प्रसाद' की त्रुटियों का बड़े ही सुन्दर ढंग से निराकरण हुआ है। फिर भी भाव-सौंदर्य में किसी प्रकार की कमी नहीं आयी है। 'प्रसाद' की कृतियों के समान ही भाव और शैली में 'हर्ष' एक सुन्दर अमर कृति है। 'प्रसाद' का सफल एवं सुन्दरतम अथवा श्रेष्ठतम अनुकरण है। उनकी कृतियों का विकास है। वह कृति है जिसे कि हम 'प्रसाद' पढ़ते समय आकांक्षा करते हैं। 'प्रसाद' में जो हम देखना चाहते थे, सेठजी ने वही हमें 'हर्ष' के रूप में दिया है। इसके साथ ही वह अभिनय एवं सिनेमा के योग्य भी बनाया गया है। यह उसकी एक अन्य विशेषता है। इसमें सन्देह नहीं एकादि स्थल पर इसमें अस्वाभाविकता आ गयी है किंतु वह इतनी कम है कि साहित्य के क्षेत्र में अलक्षित ही रहेगी।

'प्रकाश' उनका राजनीतिक नाटक है। इस प्रकार के नाटकों की आवश्यकता है और विशेषकर सिनेमाओं के लिये जिनमें जनता की अभिरुचि ऐसी ही आधुनिक कथावस्तु को देखने के लिये उत्कटित रहती है। 'प्रकाश' को पढ़ते समय हमारा ध्यान लक्ष्मीनारायण मिश्र के गुण दोषों पर भी जाता है। मिश्रजी ने आधुनिक कथावस्तु को ग्रहण कर भावों में उत्तेजना, प्रवणता, तिष्ठता, शक्ति उत्पन्न कर दी है। उनमें सृजन-क्रियात्मकता बड़े ही प्रबल रूप में है। उनके नाटकों में अभिनय योग्यता अत्यधिक मात्रा में प्राप्त होती है। उनके पात्र, उनका चरित्र-चित्रण पश्चात् एवं नवीन ढंग पर है, है किंतु भारतीय। पात्र कम और सम-स्थाप्य अधिक है। हृदय द्वंद्वों की कशमकश अति स्वाभाविक, मस्तिष्क

एवं विचार-धारा को मथन एवं विचुञ्च करनेवाली है किंतु भाषा, भाव-प्रकाश एवं वस्तु-विन्यास की दृष्टि से मिश्रजी सर्वथा असफल हुए हैं। उनकी सामग्री अपरिपक्व मस्तिष्क की उपज है। सुचिंतित नहीं है। एक अविवेकी युवक की तीव्र विचारधारा है जो सत्य और सदुद्देश्य समन्वित है किंतु जिसने अभी प्रौढ़ता प्राप्त नहीं की है। उसने वह वस्तु अभी मस्तिष्क पर बराबर जमाई नहीं है। उसने जो प्रभाव, जो विचार जो द्वन्द्व, जो त्रिलोडन विरव से प्राप्त किये अथवा उसके मस्तिष्क में उद्भव हुए उन्हें उसने उसी सत्य के रूप में देने की चेष्टा की है। यह साहित्य सृजन की प्राथमिक अवस्था का दिग्दर्शन है। प्रौढ़ता का नहीं। विकास का प्रारंभ है। साहित्य में सूक्ष्म रूप से हम यह चाहते भी हैं कि हमें लेखक अपने अनुभवों का विश्व से सामांजस्य, नवीन समस्याओं का उद्भव ही न दे, उन पर उसकी सुचिंतित, सुव्य-स्थित सम्मति भी दे। प्रत्यक्ष रूप से नहीं, परोक्ष रूप से। मिश्रजी में इनका अभाव और सेठजी में इनका प्रादुर्भाव पाया जाता है। सेठ जी ने भी 'प्रकाश' के चिंतन, व्यवस्था, प्रौढ़ता एवं सुपरिपक्वता के लिये बहुत कम समय दिया है। साहित्य के क्षेत्र में कोई लेखक यह कह कर नहीं झूट सकता कि उसे कम समय मिला इसलिए वह ऐसा लिख सका। कोई चिंता नहीं वह थोड़ा या कम लिखे। कौन नहीं जानता कि गुलेरी जी की 'उसने कहा था' नाम की एक ही कहानी कहानी-साहित्य की एक अमर चीज है जिसमें समस्त कहानी गत विशेषताएँ दृष्टिगोचर होती हैं।

'प्रकाश' के अंतर्गत प्रकाश का चरित्र जैसा चाहिये वैसा नहीं हो सका यद्यपि वह नाटक का प्रधान पात्र है। उसका चित्रांकण चटना प्रधान हो गया है। यही नहीं वह अस्वाभाविक भी हो गया है तथा अस्पष्ट भी। युवक से नेता बन जाना एक समय अवश्य सरल हो गया था। यह

बात सत्य है किंतु उसका चरित्र तथा घटनाओं का समन्वय ऐसा होना आवश्यक था जिससे उसके चरित्र पर विशेष प्रकाश पड़ता। वह प्रथम उच्छृङ्खलसा ग्रामीण नवयुवक था। धीरे-धीरे कतिपय उसकी विचारधाराओं एवं जन-पक्ष की हित-कामना ने उसे नेता बना दिया। उसमें युवकचित अपूर्ण गंभीरता है अथवा गम्भीरता और उत्तरदायित्व का चित्रण बराबर नहीं हो पाया है। इसी प्रकार उसके तथा तारा के चरित्रों में लेखक मातृ-पुत्र-प्रेम को चित्रित करना चाहता है किंतु वह भी अस्वाभाविक हो गया है। प्रकाश के चरित्र को विशिष्ट रूप से चित्रित करनेवाले तीन दृश्य हैं। एक तो वह जब वह प्रीति-भोज में ही व्याख्यान देने लगता है और गवर्नर से समर्थन पाता है। बाच में दो लम्बे दृश्य और हैं जहाँ माता-पुत्र की बात-चीत होती है। ये अरोचक और इतिवृत्तात्मक हो गये हैं। नाटकीय घटनाओं के तीव्र प्रवाह के योग्य नहीं। यहाँ अस्वाभाविकता आ गई है। माता का पुत्र-प्रेम ऐसी वस्तु नहीं जिसे वह कह-कह कर प्रकट करे। कहने से उसका महत्व, गुस्ता कम हो जाती है। वह न कहा हुआ ही दिखाना अच्छा और कलात्मक होता है। क्रिया-कलापों से दिखाना उचित है। इन्टु उर्फ तारा का चरित्र भी कुछ तो प्रकाश-सा ही अस्वाभाविक है किंतु बाद में वह मातृचित हो गया है। विशद पुत्र प्रेम तथा आत्म-गौरव का परिचायक है। प्रकाश के पकड़े जाने की सूचना पर उसका मातृत्व तिलमिला उठता है। राजा अजयसिंह के यहाँ जिन्हें वह छोड़ चुकी थी आत्म-गौरव रक्षार्थ पहुँचती है। रानी कल्याणी से, क्योंकि वह भी नारी थी, अपने वर्षों के छिपाये हुए रहस्य को खोल देती है। प्रकाश और तारा के चरित्रों में माता और पुत्र के प्रेम को चित्रित करने के लिए ऐसी ही घटनाओं की आवश्यकता थी।

इसी प्रकार सर भगवानदास और जेडी लक्ष्मी के चरित्रों के दो पहलू हैं। एक अच्छा और दूसरा नहीं अस्वाभाविक। सर भगवानदास मारवाड़ी और जेडी लक्ष्मी पूर्विचा की मालूम पड़ते हैं। इन दोनों का गठ-बन्धन का भौंडा है। जेडी लक्ष्मी पुरवैया भाषा बोलती है, इससे तो कोई नुकसान नहीं किंतु उससे सर भगवानदास का पुरवैया में न बोलकर साधारण हिंदी अथवा मारवाड़ी में बोलना चाहे वे तुलनाती बोलती ही में नहीं बोलते हों संगत नहीं। पात्रों में विषमता तो उचित है किंतु वह यहाँ भौंडी हो गई है।

दूसरा पहलू बड़ा ही सुन्दर हो गया है। इन पात्रों की नाट्य-कथा वस्तु के साथ सृष्टि कर लेखक ने उच्च कोटि का साहित्यिक हास्य पाठकों को दिया है जो आदर्श है। इस प्रकार का हास्य हिंदी नाट्य-साहित्य में इतनी सुन्दरता से कहीं प्रयुक्त नहीं हुआ है। यह सेठजी की प्रतिभा का एक अच्छा उदाहरण है।

इन पात्रों के अतिरिक्त अन्य पात्रों का चित्रण यथातथ्य है। कथा-वस्तु एवं पात्रों के चरित्र चित्रण की दृष्टि से सेठजी यहाँ प्रेमचन्द के समकक्ष पहुँच जाते हैं। घटनाओं का सृजन कर प्रेमचन्द जिस प्रकार आधुनिक चरित्रों का जैसा का तैसा चित्र खींच देते हैं और हमें यह ज्ञात होने लगता है कि ये सब पात्र हमारे परिचित हैं, देखे-सुने हैं, जैसे ही सेठजी के 'प्रकाश' के पात्रों का हाल है अथवा इस प्रकार के सब चरित्र हमारे परिचित-से मिले-भेटे स ज्ञात होते हैं। सब पात्र सच्चे और घटनाएँ अकल्पित ज्ञात होती हैं। कला की यही विशेषता है। ये सेठजी की सूक्ष्म पर्यवेक्षण शक्ति का परिचय देती हैं।

राजा अजयसिंह एक बिगड़े रईस हैं। सम्पत्ति का अधिकांश खर्च हो गया है किंतु रईसी की पुरानी भावना और तदनुसृत स्वर्च अब भी

वना हुआ है। जानते-बूझते हुए भी अवनति के मार्ग पर फिसलते जा रहे हैं। अपनी बात, शान व शौकत रखने के लिये धन-व्यय करना अपना कर्तव्य समझते हैं। अधिकांश जमींदारों की यही तो वास्तविक स्थिति है। रानी कल्याणी के समझाने पर भी जमींदारी का मोह नहीं त्यागा जाता। उधर रानी कल्याणी है, जो हिन्दू नारी का प्रतीक है। जमींदारी त्याग कर भी शान्त जीवन का पक्ष ग्रहण करती है। हिन्दू आदर्शों की कायल है। राजा अजयसिंह के हृदय में प्रकाश के प्रति पुत्र-प्रेम उभड़ता है किंतु वे प्रमाणाँ के अभाव में उसे प्यार नहीं कर सकते और जब ज्ञात हो जाता है कि वह उनका ही पुत्र है तब उसको प्यार करना पार्थिव दृष्टि से असंभव हो जाता है। उनकी ही झूठी दरखास्त पर वह बन्दी बनाया जाता है। उन्हें ज्ञात होता है कि वह उसका पुत्र है तब जब कि वह बन्दी हो जाता है और उसे छुड़ाना उनके हाथ की बात नहीं रह जाती। यद्यपि उनकी झूठी दरखास्त उनसे बलपूर्वक दिलाई जाती है। साधारणतया वे आधुनिक जमींदारों के समान ही दुर्बल हृदय हैं, चारों ओर से जकड़े हुए हैं।

सर भगवानदास एक धनसम्पन्न, लोभी व्यापारी हैं जिनका सर्वस्व धन के अतिरिक्त कुछ नहीं। अन्य बातें उनके लिए गौण हैं। अपने पुत्र के प्रयत्न से अयोग्य होते हुए भी, तोतली जबान के होते हुए भी, केवल सम्पत्ति के कारण 'सर' की पदवी पाते हैं। विलायत यात्रा के विरोधी हैं किंतु उससे जब धन सम्मान मिलता है तो उन्हें कोई एतराज नहीं। भारतीय आदर्श चाहते हैं। पुराने फैशन की पोशाक पसन्द करते हैं किंतु यदि कोट-पैट से साइब लोगो, सरकारी अफसरों से यदि अपना काम निकाला जा सकता है तो उन्हें इसमें भी कोई आपत्ति नहीं। इन्हीं कारणों से वे पुत्र के आज्ञाकारी, अनुचर और अनुगामी हैं। जेठी लक्ष्मी जो पुराने ढंग की एक पुरविया स्त्री है, लड़ाकू है और उन्हें

यत्रतत्र, मौके-बे-मौके खरी-खोटी सुना देती है, का उनसे संबंध करवा कर लेखक ने सुन्दरता से हास्य का ही दिग्दर्शन नहीं कराया है किंतु इस प्रकार भारतीय घरों में जहाँ प्राच्य-पाश्चात्य का सम्मेलन हो रहा है, इसी प्रकार की विपमता रहती है, इसका यथार्थ चित्रण किया है।

सर भगवानदास का पुत्र मि. दामोदरदास गुला एक विलायत भ्रमण किया हुआ चलतापुर्जा युवक है जिसमें पाश्चात्य कूटनीति, उसी प्रकार का व्यवहार उसी प्रकार की कार्य-प्रणाली कूट-कूट कर भरी हुई है। थच्छे या बुरे किसी भी प्रकार से धन प्राप्त करना उसका लक्ष्य है जैसा कि यथार्थ में कई धन-प्रिय मनुष्यों का रहता है। उसकी पत्नी रुक्मिणी के आग्रह पर वह अनुचित रूप से राजा अजयसिंह से 'हाथ जोड़ कर क्षमा-याचना' करवाता है। प्रकाश को बिना किसी इत्जाम के कैद करवाता है।

माननीय धनपाल ऐसे मिनिस्ट्रों के प्रतीक हैं जो वर्तमान काँग्रेस-शासन एवं अनुशासन के प्रथम काँग्रेस के टिकिट पर धारा-सभाओं में घुसे और वहाँ पहुँच काँग्रेस को धोखा देकर, सरकार से मिल कर मौख मारने लगे और जनता को मुलावे में रखने के लिये खादी-पोशाक नहीं छोड़ी।

पंडित विश्वनाथ और मौलाना शहीदबख्श ऐसे स्वार्थी, बनावदी नेता हैं जो हिंदू-मुस्लिम हितों के नाम पर अपना स्वार्थ-साधन किया करते हैं। जनता की भावनाओं को उभाड़ कर अपना काम बनाया करते हैं। जिनका काम कौंसिलों एवं म्यूनिसिपैलिटियों में स्वार्थ-वश मिलकर चार्टरना खाना और बाहर जनता की सिरफुटौवल का आनन्द उठाना है।

'हिंदुस्थान'-पत्र का संपादक, कन्हैयालाल वर्मा, एक परिस्थितियों से लाचार संपादक है। किसी समय, उसमें भी देश के प्रति,

न्याय और नीति के प्रति प्रेम रहा होगा; सदुद्देश्यों, सस्कार्यों आदर्शों में प्रेम रहा होगा किंतु समय ने उसे सिखा दिया कि भाई समय देख कर अपना रुख रखा करो। जिस जनता के लिये तुम काम करते हो वह तुम्हारे महत्व को नहीं समझती है। 'भेड़नि की धसनि' है। अपनी बात बनाते हुए अपना पेट चलाते रहो।

डॉक्टर नेसफील्ड एक धूर्त बैरिस्टर है। पाश्चात्य नीति, धन को प्यार करनेवाला। सदाचार का वह कायल नहीं। भतीजी मिस थेरिजा का उपयोग, उसके नारीत्व का उपयोग वह धन प्राप्ति के लिये करने में कोई हानि नहीं देखता। यदि उसके नारीत्व से धनपति मि दामोदर दास गुप्ता उसके सव्हेतों पर चल सकते हैं, उनसे उसे धन की प्राप्ति हो सकती है तो उसे किसी प्रकार का एतराज ही नहीं है। वह तो थेरिजा से नारीत्व के नाम उसे अपने चंगुल में फँसाये रखने की चेष्टा करता है। मिस थेरिजा भी अपने काका के अनुरूप है क्योंकि जिस वातावरण में वह पली है उसमें इस बात के अतिरिक्त अन्य भावना और सस्कार आ ही नहीं सकते थे। इन्हीं सस्कारों के कारण वह मिस होते हुए भी विवाहित दामोदरदास गुप्ता की अंक-शायिनी भी हो गई।

मनोरमा और सुशीला दो सखियाँ हैं। सुशीला का स्थान मनोरमा के चित्रण के लिये ही है। मनोरमा का प्रकाश से प्रथम-दर्शन-परिणय हो जाता है। इस अवस्था में जो प्रेमांकुर नव-युवक-युवतियों में उठा करते हैं वही अंकुर उसमें भी जाग्रत स्वाभाविक रूप से हो गये हैं। किंतु उसके यौवनोचित प्रेम की धारा बड़ी ही निर्मल और आदर्श रूप में अंत तक बढ़ती रही है, वह बढ़ती और फैलती रही है; बढ़ती है किंतु उसमें वासना का लेश तक नहीं आया। इसका कारण उसका भारतीयता, 'प्रकाश' के सिद्धांतों और आदर्शों से प्रेम तथा समान विचार ही थे।

सेठजी का 'हर्ष' एक सुन्दर कला-कृति है और इसमें उनकी श्रम की प्रतिभा का पूर्ण परिपाक हुआ है। यह एक सुचिंतित रचना है।

इसमें भाषा का वही मध्य-प्रांतीय सौंदर्य, मधुरता, कहने का 'हर्ष' ढंग है। वही एक रस, सतत एकसा बहनेवाला प्रवाह है जो 'कर्तव्य' और 'प्रकाश' में है। इसमें ऐतिहासिक भारतीय गौरव की रक्षा करनेवाली सामग्री का सुप्रबंध, आदर्श और कल्पना का हितकर प्रयोग समीचीन ही हुआ है। इसके चरित्र ही भव्य नहीं हैं किंतु उनकी भव्यता में, उन्हें उस रूप में रखने का श्रेय लेखक को भी है। 'हर्ष' केवल ऐसा ऐतिहासिक नाटक नहीं है जिसमें कोरा इतिहास ही इतिहास हो अथवा इतिहास साहित्य से सम्बन्धित न हो। ऐतिहासिक होते हुए भी यह आधुनिकता और आधुनिक राजनीति एवं परिस्थिति का ज्ञापक है। इसमें 'प्रसाद' सी पृष्ठ भूमि है किंतु अभिनय-योग्यता के लिये जितनी कम गभीरता की जरूरत होना चाहिये उतनी ही इसमें प्राप्त होता है और वाह्य उपकरणों का यथायोग्य प्रदर्शन तो सिनेमा के लिये भी सर्वथा उतना ही उपयुक्त है जितना स्टेज के लिये। 'प्रसाद' के समान पात्रों की पदवियों हैं अवश्य किंतु 'प्रसाद' में हम जितने ढोप अभिनय की दृष्टि से पाते हैं उनका निराकरण इसमें मली भाँति हुआ है। इतिहास प्रसिद्ध उचित घटनाओं का सङ्कलन है। राजनीतिक चालों और उथल-पुथलों, एकतंत्र शासन एवं प्रजातंत्र शासन, सार्वभौमिकता अथवा चक्रवर्तित्व का सिद्धांत एवं 'भारत एक और अखंड है' इस भावना की विराद व्याख्या एवं इसके लिये सतत प्रयत्न, ब्राह्मणों एवं बौद्धों का संघर्ष, उस काल की एवं आधुनिक काल की मूल भावनाओं का मञ्जुल सामञ्जस्य इस कृति में बड़े ही विराद एवं स्पष्ट रूप से हुआ है। कहीं शिथिलता नहीं, कहीं इसी लेखक के अन्य नाटकों के समान इतिवृत्त कहने की प्रणाली नहीं और उतने

ही भौंडे रूप में यात्रियों अथवा 'पहला', 'दूसरा', 'तीसरा', 'चौथा' आदि का कथा पूर्वार्थ संभाषण भी इसमें नहीं है। कथावस्तु व्यवस्थित, पात्रों का चरित्र सुधारा हुआ अथवा सँवारा हुआ, घटनाओं का सकलन लभीचीन हुआ है। नाटक ऐतिहासिक होता हुआ भी आधुनिक अथवा राष्ट्रों की नीति एवं राजनीति पर एवं आदर्श नरेशों एवं राष्ट्रों के सद-सद् प्रयत्नों पर भी समुचित प्रकाश डालता है। हर्ष वर्द्धन और माधव गुप्त की आदर्श मित्रता का सुन्दरतम दिग्दर्शन इसमें हमें दिखाई देता है जो न्याय की भावना का प्रबल पोषक है।

हर्ष इस नाटक का प्रधान पात्र है। वह एक ऐतिहासिक व्यक्ति है। उसका भुकाव स्वात्म-प्रेरणा एवं अपने मित्र माधव गुप्त के प्रभाव के कारण बौद्धधर्म की ओर है। वह ससार और सिंहासन से विरक्त है, निर्मोह है किंतु आवश्यकता एवं कर्तव्य तथा उसके मित्र की प्रेरणा एवं परिस्थितियों की पुकार उसे राज्य-सूत्र ग्रहण करने के लिये बाध्य कर देती है। वह राज्य-सूत्र इसलिये ग्रहण नहीं करता है कि मान सम्मान चक्रवर्तित्व प्राप्त कर दूसरों पर अपनी प्रभुता का सिक्का जमावे किंतु उसका आदर्श भारत में भारतीय संस्कृति की रक्षा, भारत को सांस्कृतिक एवं राजनैतिक दृष्टि से एक सूत्र में पिरोना है। समस्त भारत में सार्व-स्थापना करना है। जन समूह को अधिक से अधिक सुख पहुँचाने का है। स्त्रीत्व के आदर्श को ऊँचा करने का एवं स्त्रियों के अधिकारों की रक्षा करने का है। युद्ध उसे इसलिये प्रिय नहीं कि उसके साम्राज्य में विस्तृत लंबा-चौड़ा भू-भाग आजाये किंतु इसलिये कि भारतीय एकता एवं केंद्रीय-शासन की सुदृढ़ता के लिये वे आवश्यक थे। वह वीर भी है किंतु उसकी वीरता अनुचित बल प्रयोग के लिये नहीं, निर्बल राष्ट्रों को दबाने के लिये नहीं, उनकी समृद्धि के लिये है। सब धर्मों के अनुयायियों को सर्वस्व दान कर वह त्याग एवं धार्मिक एकता का उच्चतम आदर्श

हमारे सामने रखता है। फिर भी हम देखते हैं कि उसके सद्प्रयत्नों का इच्छित अथवा जैसा चाहिये वैसा फल नहीं निकलता और स्वार्थ एवं धार्मिक उन्माद के कारण वे पूर्ण सफल नहीं होते। हर्ष के प्रयत्न के रूप में लेखक ने हमारे मस्तिष्कों को, विचारकों एवं राजनैतिक नेताओं के मस्तिष्कों को विचारने के लिये समस्याएँ रखी हैं। जो आज भी उतनी ही पेंचीली, विकट और प्रखर बनी हुई हैं। उसका सर्वस्व त्याग भी जन समूह के एक भाग को सतुष्ट करने में असमर्थ रहता है जैसा कि आजकल काँग्रेस के साथ हो रहा है। आज भी केंद्रीय शासन को सुदृढ़ बनाने का प्रयत्न जारी है किंतु सफलता एक दूर की वस्तु दिखाई दे रही है। ये समस्याएँ प्राचीन काल से चली आ रही हैं। केंद्रीय शासन के निर्बल होने ही प्रातीयता का जोर बढ़ जाता है जो भारतीयता के लिये कभी हित कर नहीं हुआ और न होगा। आदित्य को जो उसके प्रायों का आह्वान था, चमाकर, चमाशीलता का भी श्रेष्ठ उदाहरण हर्ष हमारे सामने रखता है। जीवन भर अविवाहित रह कर अपने चरित्र को नितांत निर्दोष निष्कलक रखना उसके आत्म-संयम एवं शक्ति का परिभाषक है।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से दूसरा स्थान गुप्त-वंशी माधव गुप्त का है। वह हर्ष का मित्र, सहायक और मस्तिष्क है। इसमें संदेह नहीं गुप्तवंश के अवशेष और हास पर वर्द्धन वंश ने अपनी सत्ता स्थापित की एवं हर्ष ने अपना साम्राज्य स्थापित किया किंतु विचारशील, सहृदय, न्याय पक्ष के समर्थक एवं हर्ष का सच्चा हितेच्छु माधव का हृदय हर्ष के प्रति निष्कपट रहा। उसमें द्वेष का अभाव रहा बल्कि इसके स्थान पर प्रेम, और उसकी कल्याण-कामना ही सर्वोपरि रही वास्तव में माधव गुप्त का चरित्र बड़ा ही उज्ज्वल अंकित किया गया है। हर्ष के अतिरिक्त किसी का भी उस पर विश्वास नहीं। हर्ष के लिये

प्राथम्य करने की इच्छा होते हुए वह हमेशा हर्ष के अतिरिक्त अन्य लोगों के द्वारा संदेह की दृष्टि से देखा गया। ऐसी अवस्था में एक महान् आत्मा, एक कर्मठ मनस्वी के अतिरिक्त और कौन अपनी नीका सफलता, विद्वत्ता, लगन और अपने मित्र की हित कामना सहित खे सकता है? माधव ने इन्हीं परिस्थितियों में अपना पथ आगे बढ़ाया, हर्ष को अपना कर्तव्य सुझाया, उसकी प्राण-रक्षा की। उसके प्रति कर्तव्य पालन के समक्ष अपने पुत्र के प्राणों को भी तुच्छ समझा। उसको सद् पुत्र सामयिक सन्मति देकर हर्ष के महत्व को चमकाया।

हर्ष से उसका प्रेम इसलिये नहीं रहा कि वह एक राजपुत्र एवं सम्राट् था अथवा उसका उससे कोई स्वार्थ था किन्तु इसलिये कि वह उसका बालसखा था और उससे उसे सच्चा प्रेम था; हर्ष में उसे महानता के गुण दिखाई देते थे और वह चाहता था कि उसकी महानता बढ़े, विकसे और भारत-कल्याणकारी हो। ऐतिहासिक दृष्टि से हर्ष महान् और माधव अपरिचित है किंतु सेठजी की लेखनी द्वारा उसका चरित्र विशद और अमर बन सका है। महापुरुषों की महानता ऐसे ही सहयोगियों की सहायता पर निर्भर रहती है। ऐसे ही कर्मठ अनुयायियों की सेवाओं, माधवगणों और लगनों से उन्हें सफलता मिलती है यद्यपि प्राण और प्रेरणा ऐसी महान् आत्माएँ ही दिया करती हैं।

राज्यश्री के विवाह का चित्रण करना लेखक का उद्देश्य नहीं उसका चित्रण केवल हर्ष के संपर्क से ही आवश्यक था। उसके चित्रण से हर्ष की स्त्री संबंधी भावना व्यक्त होती है एवं उसके महान् त्याग का परिचय मिलता है। इसी प्रकार चोनी यात्रो ह्येनचांग का चरित्र भी प्रासंगिक है। अन्य चरित्र भी हर्ष के चरित्र-चित्रण, एवं उसके विश्लेषण के लिए एवं तत्कालीन परिस्थितियों के निदर्शन के लिये उपयुक्त रूप से प्रयोग

में आये हैं। इनमें शशांक और आदित्य के चरित्र नाटक, संधर्ष, विरोध-पक्ष आदि की दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं।

शशांक ब्राह्मणों का पक्ष ग्रहण कर बौद्ध धर्म का विरोधी गुप्त वंशी राजा है। वह इसी विद्वेष भावनावश एवं अपने वंश एवं राज्य की वृद्धि के लिये तथा गुप्तवंश की पूर्व स्थिति, और समृद्धि के लिये राज्यवर्द्धन का वध करता, हर्ष का कपट-पूर्ण हृदय से आधिपत्य स्वीकार करता और अन्त में उसका विरोध करता है। बोधिवृष कटवाता एवं हर्ष वध का पङ्कज रचता है। इसी के समान आदित्य सेन भी जो माधव का पुत्र है अपने पिता से धृष्टा करने लगता है, गुप्तवंश के पुनर्स्थापन एवं समृद्धि के स्वप्न देखता है और हर्ष विरोधी पक्ष को ग्रहण करता है।

इसी लेखक की

नारी-अनुभूति मूलक एक सुन्दर सरस समीक्षात्मक

रचना

“नारी हृदय की अगिव्यक्ति”

प्रकाशित हो गई है

जो हिन्दी साहित्य प्रेमियों को

अवश्य पढ़ना चाहिये

मूल्य केवल छह आने

